абсурд

вокруг

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Содержание сборника отражает программу международной конференции «Абсурд и славянская культура XX в», которая состоялась в октябре 2001 г в Цюрихском университете, объединив представителей самых разных научных дисциплин. Одна из главных задач сборника — на фоне современного теоретического дискурса об абсурде описать феномен абсурда (мировоззренческий, логический, художественный) в культуре XX в., показать его междискурсивный и межкультурный характер. В связи с этим выбранное нами название «Абсурд и вокруг» — в некоторой степени и полемическая отсылка к коллективному труду «Around the Absurd: Essays on Modem and Postmodern Drama», авторы и составители которого ограничивали понимание абсурда лишь сферой театрального искусства.

Сборник рассчитан на специалистов по литературоведению, философии, искусствоведению и теории культуры, а также на более широкий круг читателей, интересующихся вопросами абсурда в культуре.

- Ольга Буренина
  - О. Буренина
    - I
    - II
    - III
    - IV
    - V
    - Литература
  - I
    - Жан-Филипп Жаккар (Женева)
    - Леонид Геллер (Лозанна)
      -
      - I
      - II
      - III
      - IV
      - V
  - II
    - Игорь Смирнов (Констанц)
    - Vladimir Davchev (Skopje)
  - III
    - Оксана Чепелик (Киев)
    - Ольга Буренина (Цюрих, Констанц)

        - Наталия Злыднева (Москва)
    - IV
        - Даниэль Вайс (Цюрих)
        - Наталья Фатеева (Москва)
        - Антон Циммерлинг (Москва)
    - V
        - Герман Ритц (Цюрих)
        - Бируте Мержвинскайте (Вильнюс)
    - VI
        - Константин Богданов (Санкт-Петербург)
    - VII
        - Дмитрий Майборода (Минск)
    - VIII
        - Нора Букс (Париж)
    - IX
        - Анна Плотникова (Москва)
    - X
        - Мария Виролайнен (Санкт-Петербург)
    - Указатель имен
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23
    - 24

- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68

- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112

- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156

- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200

- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244

- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288

- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332

- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376

- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420

- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464

- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508

- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525

Ольга Буренина
Абсурд и вокруг: Сборник статей

О. Буренина
Предисловие
Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина

I

Этот сборник посвящен абсурду — феномену, вокруг которого ломалось столько копий в культуре XX в. и который по-прежнему продолжает оставаться ключевой для современной культуры темой.

Вопрос о том, что такое *абсурд*, когда он возникает и как проявляется в произведениях искусства и литературы, требует, в первую очередь, более четкого определения самого понятия, которое до сего времени остается в современном — зарубежном и русском — литературоведческом дискурсах одним из самых расплывчатых и неопределенных. Согласно европейским словарям, понятие это происходит из контаминации латинских слов *absonus* «какофонический» и *surdus* «глухой»[1]. Фридрих Клуге считает, что это понятие «может быть возведено к общему понятию звукоподражательного слова *susurrus* „свист“»[2]. Павел Черных в «Историко-этимологическом словаре современного русского языка» вторит Клуге, указывая на то, что корнем этого слова является *suer* «шепчущий»[3]. Черных предполагает, что именно с производным от этого корня словом *susurrus* скрестилось в дальнейшем слово *surdus.*

Однако образцом для латинского слова послужило греческое 'απ-οδός «нескладный, негармоничный»[4]. Понятие абсурда, означавшее у ранних греческих философов нечто нежелательное, связанное с противоположностью Космоса и гармонии, по сути было эквивалентно понятию Хаоса. Тем самым абсурд выступал как *эстетическая категория,* выражающая отрицательные свойства мира и противоположная таким эстетическим категориям, как прекрасное и возвышенное, в основе которых находится положительная общечеловеческая ценность предмета. Кроме того, понятие абсурда означало у греков логический тупик, то есть место, где рассуждение приводит рассуждающего к очевидному противоречию или, более того, к явной бессмыслице и, следовательно, требует иного мыслительного пути [5]. Таким образом, под абсурдом понималось отрицание центрального компонента рациональности — логики. Понятие *логического абсурда* фиксировало у древних греков ситуацию рассогласованности в поведении и в речи. Далее оно передвинулось в математическую логику и стало обозначать несоответствие каких-либо действий (или рассуждений) их результатам. Одним из излюбленных приемов логического абсурда можно назвать операцию приведения к нелепости, заключающуюся в обнаружении противоречия основного

положения или его выводов. Этот прием был основополагающим в философии скептиков, выдвинувших сомнение (в том числе сомнение в надежности истины) в качестве принципа мышления. Сущность такого приема можно записать в виде математической формулы:

Если *c, a* + *b* и *c, a* + — *b,* то *c* + — *a.*

Согласно этой формуле, первоначально допускается истинность опровергаемого тезиса, а далее из него выводятся противоречащие действительности следствия. В силу этого, делается заключение о ложности исходного тезиса.

Попав далее в латинский язык, греческое слово получило там известную сегодня во всех европейских языках форму (ср. англ. *absurd*; нем. *das Absurde;* фр. *absurde*; итал. *assurdo* и т. д.)[6]. Первоначально оно, как и в греческом языке, относилось к области музыки и акустики, обладая семантикой «неблагозвучного, несообразного, нелепого или просто еле слышного (совсем неслышимого) звучания» [7]. Так, Хауг в книге «Критика абсурдизма», занимаясь исследованием истории этого понятия, указывает на то, что слово *абсурд* встречается уже у Марка Туллия Цицерона в «Тускуланских беседах» (46–44 до н. э.) в составе выражения «абсурдное звучание», обозначающего негативное мнение о музыканте, взявшем неправильную ноту[8]. Затем слово *абсурд* наполняется в латинском языке, как и в греческом, пейоративно-метафорическим значением эстетической неполноценности и одновременно значением логической нелепости.

Кроме того, в латинском языке понятие абсурда начинает осмысляться как категория философско-религиозная. Истоки онтологизации абсурда следует искать в трудах ранних христианских мыслителей: в богословских принципах Августина (354–430 н. э.) или, еще ранее, в теологических размышлениях римского теолога и судейского оратора Тертуллиана (160 — ок. 220 н. э.), в частности, в его высказывании: «Mortuus est Dei filius: prorsus credibile est, quia ineptum est». Данное высказывание, отражающее конфликт между религиозной верой и знанием, в большей степени известно в апокрифической форме: «Credo quia absurdum est» [9]. То, что постулировалось Тертуллианом, можно эксплицировать следующим образом: «Верю, потому что абсурдно, следовательно, верю потому, что это противоречит разуму». Вера относится к тому особому состоянию сознания, которое не познаваемо ни разумом, ни чувством. В противоположность пониманию абсурда как эстетической или логической категории, Тертуллиан теологизирует это понятие, видит в нем предпосылки божественного опыта, не

подчиняющегося ни чувствам, ни разуму. Подчеркивая разрыв между библейским откровением и древнегреческой философией, он утверждает веру именно в силу ее несоразмерности с разумом. Кроме того, для Тертуллиана абсурд становится теологической категорией, иронизирующей над философскими спекуляциями гностиков с их образом Божьим, в частности, над гностической идеей проникновения в мир сверхчувственного путем созерцания Бога.

Таким образом, понятие абсурда начиная с античности выступало в трояком значении. Во-первых, как *эстетическая категория,* выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово вбирало в себя понятие *логического абсурда* как отрицание центрального компонента рациональности — логики (т. е. *перверсия* и / или *исчезновение* смысла), а в-третьих — *метафизического* абсурда (т. е. выход за пределы разума как такового). Но в каждую культурно-историческую эпоху внимание акцентировалось на той или иной стороне этой категории. В Средневековье абсурд трактуется как категория математическая (появление в математике понятия «абсурдные числа» в значении «отрицательные числа») и логическая. Средневековые схоласты воспользовались приемом приведения к нелепости, обозначив его как *reductio ad absurdum.* В эпоху барокко — как категория эстетическая. Все, что не вписывалось в эстетические представления о гармонии, объявлялось в это время не просто какофоническим, вздорным, а значит абсурдным, но, сверх того, связанным с инфернальным миром в силу искажения божественного образца. Следовательно, понятие абсурда, обладая в рамках этих эпох демонологическим значением, противопоставлялось божественному канону. В таком же значении негативного подобия божественного канона или негативного подобия абсолютного образца проявляется абсурдное в романтическую эпоху. У Гёте слово *абсурд* в указанном значении становится одним из основополагающих понятий [10].

В «Фаусте» Мефистофель говорит: «Absurd ist's hier, absurd im Norden» [11]. Север, с его скалами и непроходимыми ущельями, — деяние Сатаны, в противоположность местам равнинным и пустынным, созданным рукою Творца. Своей фразой Мефистофель констатирует, что абсурд сосредоточился на севере, т. е. в сатанинском месте.

В XIX в. стратегию понимания абсурда как эстетической категории продолжает в книге «Эстетика безобразного» Карл Розенкранц, понимая под абсурдом одно из воплощений безобразного:

> Das Scheußliche im Allgemeinen wiederstreitet der Vernuft und Freiheit. Als Abgeschmacktes stellt es diesen Widerstreit in einer Form dar, die vorzüglich den Verstand durch die grundlose Negation des Gesetzes der Causalität und die Phantasie durch die daraus sich ergebende Zusammenhanglosigkeit beleidigt. Das Abgeschmackte, Absurde, Ungereimte, Widersinnige, Alberne, Insipide, Verrückte, Toile, oder wie es sonst noch benamsen mögen, ist die ideelle Seite des Scheißlichen, die theoretische, abstracte Grundlage der ihm vorhandenen ästhetischen Entzweiung [12].

Тертуллиановой линии метафизического понимания абсурда следует в XIX в. Кьеркегор, утверждая в своих философских трактатах, что движение веры есть не подчинение требованиям разума, а следование самой божественной вере. Рассуждая, что нужно учиться тому, чтобы быть способным держаться веры, Кьеркегор в одном из фрагментов о бесконечном самоотречении рыцаря веры (Troens Ridder), подходит к определению метафизики абсурда:

> Абсурд отнюдь не относится к тем различениям, которые лежат внутри сферы, принадлежащей рассудку. Он вовсе не тождествен неправдоподобному, неожиданному, нечаянному. В то самое мгновение, когда рыцарь отрекается, он, с человеческой точки зрения, убеждается в невозможности желанного, и это выступает итогом рассудочных размышлений, и ему хватает энергии, чтобы это помыслить. В бесконечном же смысле это, напротив, возможно, и возможно именно благодаря тому что он отказался, однако такое обладание является одновременно и отказом, хотя это обладание и не выступает абсурдным для рассудка; ибо рассудок сохраняет всю правоту в том, что для мира конечного, где он царит, это было и остается невозможным. Сознание этого столь же ясно присутствует для рыцаря веры; единственное, что может спасти его, — это абсурд; все это он постигает с помощью веры. Стало быть, он признает невозможность, и в то же самое мгновение он верит абсурду [13].

Тертуллиановское «Credo quia absurdum est» Кьеркегор модифицирует в «Абсурдно, поэтому верю», не только уравнивая понятие абсурдного с состоянием сознания, связанного с убеждением в существовании Бога, но и подчеркивая тем самым в

еще большей степени по сравнению с Тертуллианом метафизическое vs. теологическое значение абсурдного. Тертуллиано-кьеркегоровское понимание абсурдного любопытным образом обыгрывает современный немецкий поэт Эрих Фрид в стихотворении «Quia absurdum»:

Ich glaubte
Friede sei Friede
Ich glaubte
Ruhe sei Ru he
Recht sei Recht
und Sicherheit Sichercheit
Ich glaubte
Demokratie sei Demokratie

Ich glaubte
Sozialismus sei Sozializmus
Begeisterung sei Begeisterung
und Verstrauen Vertrauen
Ich glaubte
Hilfsbereischaft sei Hilfsbereitschaft

Ich glaubte
Güte sei Güte
Entfaltung sei Entfaltung
und Phantasie Phantasie
Ich glaubte
Empörung sei Empörung
Ich glaubte
Erbarmen sei Erbarmen
freie Liebe sei freie Liebe
und Ehrlichkeit Ehrlichkeit

Ich glaube
Altern ist Altern
Verzweiflung ist Verzweiflung
Aber ich glaubte
die Vergangenheit sei Vergangenheit
und die Zukunft werde die Zukunft sein [14].

Поэт постулирует, что единственная истина, которая дана человеку, — это старение и отчаяние. Единственная вера — в абсурд. Все остальное зыбко и неустойчиво. Даже прошлое превращается в будущее, а будущее в прошлое. Абсурдное

сознание утверждает бытие Бога[15]. В стихотворении Фрида просматривается поэтическая аллюзия на некоторые построения Льва Шестова. В одной из своих поздних статей «Киркегард — религиозный философ» Шестов высказывает мысль о том, что начало философии «есть не удивление, как полагали древние, а отчаяние (…) задача философии в том, чтоб вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость (только отчаяние и дает человеку такую смелость) искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом или абсурдом» [16]. Он постулирует, что истинная философия есть философия абсурда и истоки ее следует искать в трагической ситуации отчаяния. Отчаяние и есть для философа момент абсурда. Понимая под абсурдом состояние философской рефлексии, Шестов вторит ницшеанской концепции абсурдного, выдвинутой в седьмой главе философского трактата «Рождение трагедии из духа музыки». Проблема абсурда поднимается Ницше на фоне рассуждений о роли хора в древнегреческой трагедии. Полемизируя со Шлегелем, Ницше говорит о том, что хор перестает быть источником метафизического утешения героев и становится формой рефлексии, обретает смысл — «wahre Blick in das Wesen der Dinge»[17] Ницше проводит параллель между греческим хором и Гамлетом — первым рефлексирующим литературным героем — и приходит к выводу о том, что их объединяет способность с помощью рефлексии раскрыть и познать в момент кризиса истинную сущность вещей [18]. Вследствие этого познания человек оказывается в трагической ситуации утраты иллюзий, видя вокруг себя ужас бытия, уравниваемый Ницше с абсурдом бытия:

> In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch uberall nur das Entset liche oder bsurde des Seins [19].

Позднее в трактате «Так говорил Заратустра» утрата иллюзий будет идентифицироваться Ницше со «смертью Бога». Хотя Ницше и показывает, что абсурд порождает особый театрально-художественный прием «зритель без зрелища», «зритель для зрителя» [20], который станет одним из основополагающих для эстетики театра абсурда, абсурд еще не рассматривается им «функционально» (термин Оливера Дира)[21], то есть как искусство. Само же искусство, согласно Ницше, представляет собой «правдивую» иллюзию, сила воздействия которой способна обуздать ужас и, соответственно, абсурд бытия[22]. Абсурд, в понимании философа, отнюдь не литературная форма, а онтологическая ситуация: когда рефлексирующий герой выходит за рамки установленных жизненных норм, он и оказывается,

подобно Гамлету, в трагической ситуации кризиса[23].

Эта же самая мысль будет повторена уже другим философом, Львом Шестовым, в книге «Достоевский и Ницше». Мир абсурда для Шестова, как и для Ницше, — не надреальный мир, а подлинное содержание действительности — монструозной действительности (ведь Бог умер), которое познается индивидуумом с помощью острой рефлексии.

Иными словами абсурд, с точки зрения обоих философов, представляет собой реакцию на ситуацию отчуждения индивидуума, порожденного кризисом, то есть острыми противоречиями между интересами индивидуума и условиями его существования, утратой жизненного смысла. Не случайно Ницше в 1888–1889 гг. писал уже не просто об абсурде, а об «абсурдном положении Европы», попавшей в состояние кризиса [24], почувствовав, что абсурд обретает на рубеже XIX — начала XX в. мировоззренческие формы. Абсурд становится для Шестова одним из основополагающих понятий. И не только философских или логических, — в работе «Творчество из ничего» Шестов на примере Чехова впервые показывает, что понятие абсурда приложимо также и к литературе:

> Рядовому, «нормальному» писателю есть из чего творить — берет металл и делает плуг или серп. Ему не приходит в голову творить из ничего… Чеховские же герои, люди ненормальные, par excellence, поставлены в противоестественную, а потому страшную необходимость творить из ничего. Перед нами всегда безнадежность, безвыходность, абсолютная невозможность какого бы то ни было дела. А меж тем они живут, не умирают[25].

Тем самым именно Шестов в начале XX в. открывает абсурд заново, показывая его междискурсивную природу.

II

Важную роль в актуализации понятия абсурдного в XX в. сыграла философия экзистенциализма Мартина Хайдеггера, Альбера Камю, Жан-Поля Сартра. В интерпретации абсурда они усваивают как теологическую концепцию Кьеркегора, так и философские позиции Ницше и Шестова. Не без подачи Камю философский дискурс обретает понятие «философия абсурда». Следует, однако, оговориться, что это понятие вошло в научный обиход с легкой руки Сергея Булгакова. Критикуя в статье «Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова» основные построения философа, Булга ков дает следующее определение философии абсурда:

> *Философия Абсурда* (курсив автора *О.Б.*) ищет преодолеть «спекулятивную» мысль, упразднить разум перейдя в новое ее измерение, явить некую «заумную, экзистенци альную» философию На самом же деле она представляет собой чистейший рационализм, только с отрицательным ко эффициентом, с минусом[26].

Философ критикует Шестова и экзистенциализм в целом за искусственный разрыв веры и мысли. Вера для Булгакова содержательна, ее можно помыслить, и, следовательно, она не может быть эквивалентной абсурду. «Власть абсурда, — пишет далее Булгаков, — есть утопическая абстракция, не больше» [27].

Экзистенциалисты говорят о метафизическом абсурде в качестве характеристики человеческого существования в состоянии утраты смысла, связанной с отчуждением личности не только от общества, от истории, но и от себя самой, от своих общественных определений и функций.

Традиционное разграничение в философии и науке субъекта и объекта повлекло за собой, с точки зрения экзистенциализма, разделение человека и мира. Человек стремится к согласию с миром, а тот, в свою очередь, остается либо равнодушным, либо враждебным. Поэтому человек, внешне вписываясь в окружающую действительность, на самом деле ведет в ней неподлинное существование, разрыв которого может произойти благодаря абсурду. Таким образом, абсурд, в понимании философов-экзистенциалистов, становится *индексом разлада* человеческого существования (= экзистенции) *с бытием,* обозначением разрыва, именуемого экзистенциализмом «пограничной ситуацией». Абсурдное сознание-это переживание отдельного индивида,

связанное с острым осознанием этого разлада и сопровождающееся чувством одиночества, тревоги, тоски, страха. Окружающий мир стремится обезличить каждую конкретную индивидуальность, превратить ее в часть общего обезличенного бытия Поэтому человек ощущает себя «посторонним» (Камю) в мире равнодуш ных к нему вещей и людей. Абсурдное же сознание является толчком к возникновению экзистенциального мышления, отказывающегося от различения субъекта и объекта, мышления, в котором человек выступает как экзистенция, как телесно-эмоционально-духовная цельность, так как экзистенция находится в неразрывном единстве с бытием. Абсурдное сознание можно назвать особым состоянием «ясности», которое предшествует, если следовать Хайдеггеру, «экзистированию», «забеганию вперед», а по Ясперсу — «пограничной ситуации» между жизнью и смертью. Особую роль при этом играет поэтический язык, который, как пишет Хайдеггер, восстанавливает своими ассоциативными намеками «подлинный» смысл «первоначального слова»[28]. Духовные истоки экзистенциалистского понимания абсурда следует искать в широком контексте западной и восточной культуры. Камю и Сартр прямо называли своими предтечами Германа Мелвилла, Марселя Пруста, Андре Жида, Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова, Николая Бердяева и Льва Шестова. Арнольд Хинчлифф прибавляет к этим именам Андре Мальро и Эрнеста Хемингуэя[29]. Ссылку на Толстого он сопровождает следующим комментарием к «Смерти Ивана Ильича»:

> Tolstoy' s *The Death of Ivan Ilyich* (1886) gives literary expression to this idea. By constantly facing death, rather than trying to forget its existence, the hero preserves his honesty [30].

Именно в таком, экзистенциалистском, понимании абсурд образует смысловой центр в эссе Камю «Миф о Сизифе», имеющем подзаголовок «Эссе об абсурде». Сизиф, толкающий в гору камень, перечеркивает все прежние иллюзии и осознает не только бесплодность своих усилий, но и бессмысленность бытия как такового. «Ясное сознание», то есть способность Сизифа к рефлексии, делает его подлинно абсурдным героем. Предельное осознание индифферентности мира по отношению к человеку, ощутившему бесплодность своих усилий, — такова сущность абсурда в интерпретации Камю. Человек, утративший иллюзии и существующий в мире, потерявшем для него всякий смысл, — «человек абсурдный». Он выполняет «сизифов труд», будучи втянутым в бесконечное однообразие обыденной жизни.

Бесплодность попытки, с точки зрения Камю, заключается в том, что абсурдный человек пытается соединить несоединимое: поиск человеком осмысленности бытия и принципиальную отчужденность бытия от человека и, соответственно, бессмысленность бытия. Не случайно его трактовка абсурда возвращает нас к исходной этимологии слова абсурд *(absonus* «какофонический» + *surdus* «глухой»), которая прочитывается теперь как тотальная дисгармония (*absonus*) между стремлением индивида быть понятым, «услышанным» и беспробудной глухотой (*surdus)* мира, невозможностью не только отыскать смысл в самом мире, но и найти в нем даже малейший отклик на собственные стремления. В своем понимании абсурда Камю, кроме всего, также ориентируется и на последний роман Томаса Харди «Джуд Незаметный». Главная героиня романа рассуждает о том, что мир состоит из диссонансов и представляет собой «безнадежный абсурд» [31]. С точки зрения Габриэле Бастиан Амор, абсурд в творчестве Камю порождается принципиальным разрывом между действительностью и искусством[32]. Тот же разрыв она находит у Кьеркегора, Бодлера, Андре Жида и раннего Сартра, демонстрирующих пропасть между действительностью и искусством через структуру текста: читатель погружается в текст и в то же время ускользает из-под его власти. Правда, говоря о таком разрыве, автор не учитывает главного в концепции Камю. Абсурд возникает не только как разрыв между миром и человеком, между действительностью и искусством, но и как поиск единства в них.

Сизиф, вкатывающий камень на вершину горы, осознает тщетность всех своих усилий, но вместе с тем он чувствует себя счастливым и отвергает правомерность самоубийства. «Созерцая свои терзания, абсурдный человек заставляет смолкнуть всех идолов», — пишет Камю[33]. Абсурдное сознание помогает ему выстроить собственный жизненный смысл, который осознается им как постоянное *восхождение.* Игра переходит в бунт, т. е. в выстраивание собственного смысла, который никто и ничто не могут поколебать. Поэтому проблема самоубийства, обсуждаемая в «Мифе о Сизифе», начисто отрицается Камю, а жизнь постулируется им как единственное необходимое благо [34]. В эссе «Бунтующий человек» Камю развивает свою концепцию абсурда: отождествление абсурда с восхождением сменяется отождествлением его с *бунтом.* Бунт, постулирует Камю в «Бунтующем человеке», — форма существования человека абсурда: абсурд уравнивается с позитивным метафизическим бунтом. Тем самым Камю трансформирует картезианское «Я мыслю, следовательно, существую» в «Я бунтую, следовательно,

существую». Таким образом, абсурд, образующий смысловой центр как философских, так и литературных произведений Камю («Чума», «Посторонний» и др.), есть стремление семантизирования (бунтом) десемантизированного — распад, бессмысленность и безумие мира человек абсурда пытается собрать, осмыслить и образумить. Бунт против бессмысленности своего существования оборачивается для человека абсурда парадоксальным образом — обнаружением смысловой ценности каждой конкретной личности и окружающего эту личность мира.

Разумеется, в своих эссе Камю отнюдь не стремился к тому, чтобы дать просто интерпретацию понятия абсурда: он подытожил результаты послевоенной ситуации Европы, когда об абсурде стали довольно много рассуждать, и эта проблема образовала своего рода дискуссионную доминанту в европейских интеллектуальных кругах, абсурд стал восприниматься как неизбежная очевидность. Важно, что для Камю, как и для Сартра, абсурд приложим не только к философии, но и к литературе. Таким образом, они, вслед за Шестовым, вскрывают междискурсивную сущность этого феномена.

Не случайно в постоянный культурно-философский и литературоведческий обиход слово *абсурд* внедрилось не только под прямым влиянием экзистенциальной философии, заговорившей об абсурде как о ключевом понятии послевоенной Европы, но и благодаря ряду театральных произведений, заявивших о себе в начале 1950-х гг. в театральном искусстве Парижа. Основателями театра абсурда стали Эжен Ионеско и Самюэл Беккет, однако некоторое время спустя у них появились соратники: Артур Адамов, Эдвард Альбее, Фернандо Аррабаль, Мануэль де Педроло, Жан Жене, Харольд Пинтер, Норман Симпсон, Эзио д'Эррико, Дино Буззати, Макс Фриш, Амос Кенан и др. Примечательно, что все эти авторы, кроме Жене, не были французами. Беккет родился в Ирландии, Ионеско в Румынии, Адамов в России, Фриш в Швейцарии; Аррабаль и Педроло были испанцами, Кенан израильтянином, Пинтер и Симпсон — англичанами, д' Эррико и Буззати — итальянцами. Многонациональный состав основателей и соратников театра абсурда сказался на его популярности в Европе: в середине XX в. происходит официальная встреча литературы и искусства с абсурдом.

Пьесы перечисленных драматургов, не без подачи их друга и единомышленника, английского критика Мартина Эсслина, были единодушно названы в печати «антипьесами» или пьесами абсурда. Именно книга Эсслина «Театр абсурда» («The Theatre of the Absurd»), опубликованная в 1961 г., и положила начало

теоретическому дискурсу об абсурде. Эсслин, будучи первым теоретиком и историком абсурда, распознал связь между послевоенным миром, отраженным в работах Сартра, Камю и других философов, и театром абсурда. В своем определении абсурда он отталкивается от формулировки Ионеско:

> «Absurd» originally means «out of harmony», in a musical context. Hence its dictionary definition: «out of harmony» with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical. In common usage, «absurd» may simply mean «ridiculous», but this is not the sense in which it is used when we speak of the Theatre of the Absurd.
>
> In an essay on Kafka, Ionesko defined his understanding of the term as follows: «Absurd is That which is devoid of purpose.. Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost, all his actions become senseless, absurd, useless».
>
> This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition is, broadly speaking, the theme of the plays of Beckett, Adamov, Ionesko, Genet and the other writers discussed in this book [35].

Онтологизируя и олитературивая понятие абсурдного, Эсслин хорошо почувствовал, что абсурд в XX в. стал совершенно необходим не только индивиду, но и попавшему в состояние кризиса (или, по Эсслину, «плена как естественной нормы») миру, с тем чтобы придать ему пластичность, создавая из распавшихся элементов новую космогонию. Эсслин показывает, что человек абсурда отнюдь не лишает действительность смысла (абсурд не есть бессмыслица, как это принято иногда думать при упрощенном понимании тезиса экзистенциализма о бессмысленности существования), но сама лишенная смысла действительность наделяет человека креативной силой, восстанавливающей смысл вопреки всему. Важно, что Эсслин, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности литературного текста, смещает акцент на те уровни текстуального функционирования, где со всей безусловностью и проявляется его дискурсивный характер. Соответственно, истоки театра абсурда Эсслин усматривает в целом комплексе художественных явлений: в античном театре пантомимы, в итальянской комедии масок (commedia dell' arte), дадаизме, сюрреализме и в творчестве целого ряда писателей — Эдварда Лира, Льюиса Кэрролла, Августа Стриндберга, раннего Артюра Рембо, Франца Кафки, Джеймса Джойса, а также в театре жестокости Антонена Арто. Сближая между собой столь

различных писателей и поэтов, Эсслин подчеркивает, что понятие абсурда вневременно: появляясь тогда, когда происходит осмысление человеком бытия, оно, соответственно, и возникает с моментом зарождения теоретической мысли и присутствует в различных культурных феноменах, начиная с античности и кончая постмодернизмом.

III

Работа Эсслина послужила толчком к теоретическим дебатам по абсурду, показав, что это понятие приложимо не только к философии, но и к театру, литературе, языку. При этом полемика с его книгой принимала зачастую довольно крайние формы, в особенности когда вопрос касался проблемы *идеологизированности / неидеологизированности* театра абсурда. Так, спустя четыре года после выхода в свет книги Эсслина на нее выходит крайне резкая рецензия Михаэля Стоуна, который в противовес Эсслину охарактеризовал театр абсурда, во-первых, как разновидность безбожной религии («eine Art von gott-loser Religion») и, во-вторых, еще жестче, как театр чистой идеологии, корни которой уходят в реальную политическую ситуацию фашизма. Рецензия так и называлась: «Абсурдный театр — фашистский театр?». «Warum, — пишет Стоун, — will man uns weis machen, eine Zelle sei die einzige Alternative zu dem Sarg, der uns erwartet, und Brom die einzige Wùrze auf dem Weg?» [36] Драматургия Самуэля Беккета подвергается в этой рецензии самой что ни на есть уничтожающей характеристике, а пьеса «В ожидании Годо» названа «бесчеловечной». В рассуждениях Стоуна сказывается характерная для авангардистской эстетики Запада 1960—1980-х гг. проблема политической ангажированности театрального искусства. Поэтому оппозиции *художественность/ идеологичность для* Стоуна попросту не существует: есть лишь противостояние одной идеологической ориентации другой. Современный послевоенный театр, согласно Стоуну, строится либо на фашистской, либо на антифашистской системе ценностей. Иного не дано. Проблема социальной и идеологической функции авангардного театра, затронутая автором полемической статьи, была со всей категоричностью сформулирована в конце 1970-х гг. в книге Анн Юберсфельд «Читать театр». Позитивная программа связывается автором с марксистским авангардным театром, который находится в оппозиции к современному дискурсу власти, диктующему личности стереотипы мышления и поведения [37].

И все же во многих работах, появившихся вслед за книгой Эсслина, споры по проблеме абсурда носили характер углубления эсслиновской теории или попыток создания ее альтернативы. Попробуем разобраться в основных направлениях содержания исследовательских дебатов по абсурду, проходивших на фоне полемики с основными положениями Эсслина и, что существенно, *в русле постмодернистской полемики* в целом. Для целого ряда

авторов (Арнольда Хинчлиффа, Пауля Веста, Ахмада Азиза Азарми и др.) понятие абсурда представляется недифференцированной категорией, поэтому ее формулировки сводятся — в лучшем случае — к своего рода встречным Камю «эссе об абсурде»[38]. В некотором роде вариантом подобного типа рассуждений является мысль о том, что феномен абсурда указывает на невозможность интерпретации вообще. В этом отношении примечательна книга Клемана Россе «Шопенгауэр: философия абсурда», где философская система Шопенгауэра характеризуется как абсурдная на том основании, что совершенно не поддается интерпретации. «La philosophie schopenhaue-rienne est non interprétative», — указывает автор[39].

Дебаты об абсурде в значительной степени вписывались в постструктуралистскую критику с ее негативным пафосом по отношению к любым проявлением рационального обоснования феноменов действительности, которая, в свою очередь, была продолжением критики феноменов общества и сознания теоретиками франкфуртской школы — Теодором Адорно, Максом Хоркхаймером и Вальтером Беньямином. Теодор Адорно конструирует понимание абсурдного в рамках своего трактата «Эстетическая теория». Отправным пунктом рассуждений становится для него искусство, понимаемое как способ спасения нетождественного. Однако не всякое искусство в состоянии до конца высвободить и индивидуализовать свой материал, а только по-настоящему свободное от догматических канонов. Адорно не случайно сосредоточивает свое внимание на художественном авангарде, в частности, на творчестве Беккета. Будучи агрессивным по отношению ко всей предшествующей традиции, авангард, и в особенности литература абсурда, постоянно доказывая свою автономность, как раз и выполняют функцию спасения нетождественного. Иными словами, согласно Адорно, искусство может состояться тогда, когда оно достигает стадии абсурдного, т. е обретает способность доказать несостоятельность рационализма философских построений западной культуры последних столетий. Абсурдное, с этой точки зрения, спасает культуру от легитимации «здравого смысла», навязываемого рационализмом современного общества[40]. Объем понятия «абсурд» фактически совпадает в интерпретации Адорно с объемом понятия «постмодернизм».

Норберт Леннартц в книге «Абсурдность до театра абсурда», следуя Адорно, утверждает, что именно современная культура постмодернизма во многом способствовала разрастанию особой «культуры абсурда», произведения которой не вмещаются в привычные представления о жанрах, выходят за рамки жанровой

системы и тем самым дискредитируют литературоведение как научную дисциплину[41]. И дело не только в том, что современное литературоведение на самом деле переживает кризис. Те характеристики, которыми Л еннартц наделяет «культуру» абсурда, безусловно, можно отнести к эпохе постмодернизма. Именно ее принято сегодня называть культурой, отрицающей традиционные ориентиры мышления, культурой энтропийной, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией жанров и стилей. Свойственная постмодернизму критика принципов классического рационализма, cogito-философии также во многом тождественна стремлению теоретиков абсурда противопоставить его сфере рационального.

Характерная для ряда теоретиков постмодернизма тенденция относить постмодернизм к постоянным явлениям, неизбежно возникающим на протяжении истории человечества в периоды его духовного кризиса[42], также перекликается с интерпретацией природы абсурдного, скажем, у Адорно. Он прямо пишет о том, что природа абсурдного обусловлена «кризисом сознания» (Krisis des Sinns)[43]. Как игру с завершенностью, то есть как экзистенциальное переживание «конца света», вслед за Адорно трактует абсурд немецкий культуролог Рюдигер Гёрнер. В исследовании «Искусство абсурда» он пишет о том, что абсурд следует понимать как феномен конца (Endzeit-phänomen, по Гёрнеру), возникающий в период кризиса и завершенности истории[44]. Поэтому, с точки зрения Гёрнера, комедия «Леоне и Лена» Георга Бюхнера отражает состояние вырождения дворянского общества, язык поэзии Эдварда Лира изоморфен пустоте викторианской элиты, Элиас Канетти показывает кризис буржуазии, а для Томаса Бернхарда мономания (monomanisch) позднего модерна выражается в абсурдном языке, который строится на бесконечных повторах и возвращениях к одному и тому же. На почве универсального ощущения угасания определенной культурно-исторической фазы и осуществляется Гёрнером сближение столь различных авторских феноменов, как Бюхнер, Лир, Канетти и Бернхард. Мысль о том, что на вершине культурного подъема выключается сила гармонии и порядка и, наоборот, подключается действие хаоса, провозглашенная Фридрихом Ницше в работе «Воля к власти» и ставшая важной для философских построений теоретиков как модернизма (ср. теорию распада целостности мировосприятия — dissociation of sensibility — Томаса Элиота[45]), так и постмодернизма, оказалась доминантной и для многих современных теоретиков абсурда.

Можно сказать, что абсурд — это констатация смыслового,

логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире. Тем самым абсурд как адепт «конца света», вселенского хаоса, «ничто» вплотную связан с кризисом культуры и проблемой его интерпретации. Как индикатор наметившегося кризиса сложившейся системы, к примеру эстетической, или кризиса определенных иллюзии, например эстетических, абсурд маркирует завершенность этой системы со всеми ее иллюзиями.

Абсурдное сознание появляется в эпоху культурно-исторических кризисов, которые, как правило, сопровождают завершающую фазу абсолютизации целостности Действительно, нельзя не считаться с тем фактом, что особенно «подвижные», переломные этапы в истории культуры отмечены активизацией как интегративных, так и кризисных процессов. В художественной культуре таковыми были искания йенских романтиков, сценические эксперименты Вагнера, стилистика модерна, теория и практика символизма. Абсурд функционирует в эти эпохи как *негативная форма синтетической референции,* как своего рода «страх влияния», если следовать концепции Блума [46], но не только поэтического влияния, о котором подробно пишет Блум, а влияния синтеза. То, что абсурд порождается страхом перед синтезом, вписывается в философские рассуждения Камю о Сизифе. Абсурдное сознание Сизифа возникает в момент кризиса синтетизма как изнаночный мир синтетической фазы, то есть «когда человек окидывает взором все им прожитое» [47]. Весь сюжет мифа о Сизифе строится на ощущении онтологического страха перед приближением к вершине-синтезу и на абсурдной реакции на этот страх.

На основании всего сказанного становится ясно, почему на посвященном Беккету коллоквиуме, состоявшемся в 1973 г. в Берлине, дискуссия вращалась вокруг постмодернистских приемов в художественной прозе Беккета. Ихаб Хассан, например, проводит параллель между Беккетом и Джойсом, отнеся обоих авторов к постмодернизму, на том основании, что оба они подчеркнуто антиавторитарны. Если модернизм (за исключением дадаизма и сюрреализма), согласно Хассану, создавал свои формы авторитета, поскольку для него не существовало структурного принципа организации мира — будь то Бог, логос или физические законы, иными словами, любой центр, — то постмодернизм в соответствии с глубинным распадом мира развивается в сторону полной художественной ан рхии[48]. Беккет также не пытается защититься от хаоса, принимая его как факт. Хассан не дает определения абсурду, однако он выстраивает парадигму литературы абсурда. В отличие от Эсслина, Хассан не

считает абсурд понятием вневременным. Его классификация абсурда в литературе и в искусстве исключает по существу XIX век. «Романтизм, — пишет Хассан, — еще совершенно не абсурден, а лишь иррационален» [49]. И только с приходом модернизма появляется абсурд, включающий в себя несколько стадий, которые необходимо откомментировать: 1) дадаизм (Тристан Тцара) и сюрреализм (Альфред Джерри), в основе которых лежит метод антиномизма; 2) экзистенциальный или героический абсурд, фиксирующий бессмысленность бытия по отношению к рефлексирующей личности (Альбер Камю); 3) негероический абсурд: человек здесь не бунтует, он бессилен и одинок. Эта стадия ведет к созданию театра абсурда (Самюэл Беккет); 4) абсурд-агностицизм, при котором смысловая неясность, многоплановость интерпретации выдвигается на первый план (Аллен Роб-Грийе); 5) игровой абсурд, разоблачающий претензии языка на истинность и достоверность, вскрывающий иллюзорность любого текста, организованного в соответствии с правилами «культурного кода» (Ролан Барт и его идея «смерти автора»). Согласно этой парадигме, понятие абсурда четко обусловлено модернистским и постмодернистским сознанием. Мировоззренческий принцип, объединяющий писателей модернистского и постмодернистского абсурда — художественная анархия; главенствующий принцип организации текстов — нонселекция, т. е. смешение явлений и проблем разного уровня[50]; самый характерный прием — самопародия.

В русле рецептивной эстетики рассматривается творчество Беккета другим участником коллоквиума — Вольфгангом Изером. Согласно Изеру, подобно постмодернистскому тексту, стратегия абсурдистского произведения, благодаря категории коммуникативной неопределенности [51], формирует эстетический опыт читателя[52]. Конкретными репрезентантами модальных взаимодействий между постмодернистским текстом и читателем являются «пустые места», «отрицание» и «негативность». При этом именно категория негативности становится главенствующим признаком абсурдистского произведения[53]. Обусловленная «конкретной деформацией текста», категория негативности ставит читателя в ситуацию текстовой оппозиции. Этим она отличается от категории отрицания, которая заставляет читателя, находящегося «вне» текста, занять по отношению к последнему определенную позицию. И если «пустые места» являются условием структурирующей деятельности читателя, то негативность — условием выстраивания смысла и «формулированием» читателем самого себя. Проза Беккета, как считает Изер, идеальнейшим

образом провоцирует в читателе многообразные реакции, то приводя его в полное замешательство, то побуждая к абсолютному сопротивлению. В конечном счете, беккетовский абсурд провоцирует читателя на интерпретацию, допускающую возможность выбора. Парадоксальность логики Беккета заключается в том, что между рассудочно несовместимыми положениями, каждое из которых имеет силу и может быть абсолютно доказуемо, устанавливается полная эквивалентность. Не случайно в итоговой дискуссии по докладу Изера была отмечена параллель между поэтикой абсурда и учением об антиномиях Иммануила Канта. В «Критике чистого разума» философ различал четыре антиномии, состоящие из тезиса и антитезиса, выбор которых зависит от исходных посылок[54]. Однако кантовские антиномии подразумевают только антиномии рассудка, вследствие которых последний попадает в собственную ловушку.

Проблема антиномизма в мышлении в том смысле, в каком ее понимают теоретики постмодернизма, была поставлена на рубеже XIX–XX вв. в рамках московской философско-математической школы Николаем Васильевичем Бугаевым, выдвинувшим теорию аритмологии — учение о прерывности. Суть этой теории заключалась в противопоставлении непрерывному, аналитическому миросозерцанию теории прерывного, аритмического, способного объяснить случайное и иррациональное. На основе этого учения, а также теории множеств Георга Кантора развил теорию антиномизма ученик Бугаева, Павел Флоренский. В первом сочинении «О символах бесконечности» (1904 г.) Флоренский говорит об аритмологии, живущей чувством «надтреснутости» и указывающей на близость завершенности бытия. Бытие человека и сознание, согласно Флоренскому, полны неустранимых противоречий, а следовательно, истина не может быть единой и только самоутверждающейся. Схватывание истины невозможно на том основании, что она и утверждает себя, и отрицает. В работе «Обратная перспектива» Флоренский рассуждает о двух наглядных моделях, соответствующих двум конкретно-историческим типам художественного изображения. Первая модель, отражающая потенциальную бесконечность пространственно-временных отношений, связана с «возрожденческим» миросозерцанием и названа им «прямой перспективой». Евклидово пространство и линейная перспектива характеризуются однородностью, изотропностью, непрерывностью и вполне поддаются рационально-логическому анализу. Вторая модель, названная Флоренским «обратной

перспективой», символизирует прерывность и соответствует «средневековому» миросозерцанию. Это особая модель организации пространственно-временных отношений, отмеченных бессвязностью, прерывностью, аритмичностью и не поддающихся рационально-логической реконструкции. Раскрывая перспективные особенности иконописи, Флоренский в своем сочинении, написанном в 1919 г., имплицитно рассуждает о системе изображения и восприятии действительности в XX в. Произведение, построенное по принципу обратной перспективы, антиномично и тем самым, как указывает Флоренский, доказывает свою «зрелость» и «сверх-личную метафизичность» художника[55] О том, что мир являет собой не только безграничное количест о рационально структурированных элементов, но множество распавшихся структур, писал в «Философии хозяйства» Сергей Булгаков, оперируя понятием «конкретно неразложимого единства логического и алогического» и отрицая знак равенства между «логическим и сущим» [56]. Таким образом, мир может обладать иной, антиаристотелевской системой логики и обходиться без закона противоречия Переосмысление аристотелевской логики, как и аристотелевского понятия отрицания, было предложено в начале XX в. Николаем Васильевым, который, вслед за «неевклидовой геометрией» исключив постулат о непересечении двух параллельных прямых, отбросил также и закон исключения третьего.

Совершенно очевидно, что драматурги театра абсурда переосмысляют аристотелевскую логику, не приспособленную для «истинного» понимания мира. Расчленив целостные элементы театрального представления на антиномичные, создав напряженное противостояние раздробленных частей, каждая из которых образует на сцене реально зримый мир, они предлагают иную систему логики, как без закона противоречия, так и без принципа исключения третьего. Они создают средствами искусства мир абсурда, в котором воображаемое существует параллельно с реалистическим, их полярные противоположности не поддаются тождеству (что возможно, скажем, в диалектическом методе), а обладают собственными объективными закономерностями, правом на автономное существование. Авторы пьес абсурда констатируют, что на сцене, как и в действительности, все антиномии должны восприниматься как истинные. Метод антиномий, ограничивая сферу логического мышления, диалектической логики, рационально-системного анализа, подвергает разрушению в театре абсурда провозглашенное Никола Буало и со времен классицизма привычное для драматургии «единство» места,

времени и действия. Возникает абсурдная бесконечность, не поддающаяся рационально-логической реконструкции. В пьесе Ионеско «Лысая певица» часы на стене бьют «семнадцать раз», «семь раз», «три раза», «ноль раз», «пять раз», «два раза», «два — один раз», «двадцать девять раз», они могут бить «то громче, то тише» в зависимости от содержания реплик героев. Некий Бобби Уотсон, судя по рассказам мистера Смита, умирает сначала «четыре года назад», затем «два года назад» (т. е. он умирает дважды), хоронят его лишь «полтора года назад», а тело покойного сохраняет тепло и веселье. При этом миссис Смит, присутствовавшая в свое время на похоронах Бобби Уотсона, начисто забывает об этом событии. Метод антиномий конструирует параллельные художественные миры, в каждом из которых действуют свои законы, но которые при этом способны пересекаться и даже сливаться.

Поэтому реальное может восприниматься как бессмысленное (рассказ миссис Мартин о «фантастическом» поступке некоего господина, завязывавшего шнурки на собственных ботинках), а бессмысленное как вполне реальное (реплика миссис Смит о том, что все мужчины одинаковы, потому что целый день по пятьдесят раз пудрятся и красят губы)[57]. Поэтому и появление лысой певицы в пьесе с одноименным названием совершенно не обязательно. Лысая певица даже ни разу не упоминается в тексте. Художественный антиномизм театра абсурда восходит в истоках к творчеству Кафки. Достаточно вспомнить его новеллу «Охотник Гракх», в которой герой оказывается «повисшим» между бытием и небытием. Он выступает за свободу от любых связей, в том числе от причинно-следственных[58]. Совершенно очевидно, что предтечей абсурдного героя был Гамлет, ощутивший трагический распад связи времен. Личность, превращаясь в некую условность, сама по себе превращается в «ничто». В пьесе Жана Тардье «Замóк» посетитель публичного дома подглядывает в замочную скважину за раздевающейся дамой. Увиденное приводит его в ужас. Дама, сняв одежду, процесс раздевания, однако, не прекращает. Вслед за одеждой она стягивает с себя щеки, уши и все части тела, оставляя, наконец, от прежнего женского тела чистую условность — скелет Посетитель, не выдержав столь шокирующего зрелища, умирает, в отчаянии бросившись на запертую дверь.

Итак, абсурд как осознанный художественный прием появляется не без влияния антиномизма, который, разорвав связи между миром и мыслью, ограничил притязания и сферу применимости логического мышления, диалектической логики и рационально-системного анализа. Разрыв связей — прием,

который вполне можно определить и как прием постмодернистской эстетики. Об установлении абсолютной эквивалентности между взаимоисключающими антиномиями как художественном методе Беккета пишет Дэвид Лодж:

> Contradiction could not be better epitomized than by the refrain and closing words of Samuel Beckett's «The Unnam-ble»: «You must go on, I can't go on, I'll go on». Each clause negates the preceding one, as, throughout the text, the narrator oscillates between irreconcilable desires and assertionsx[59].

Колебания беккетовского повествователя между непримиримыми желаниями и утверждениями подчеркивают парадоксальность логики самого Беккета, строящейся на смешении феноменов и проблем разного уровня, установлении абсолютной эквивалентности между неэквивалентными явлениями, иными словами — на антиномизме. На «фундаментальное единство» антиномий и, более того, на их «любовные отношения» в литературе абсурда указывает Рене Домаль [60].

Соотношение абсурда и ситуации постмодернизма в некоторой степени уточняется Бертом Кардулло. В статье «Авангард, абсурд и постмодерн: экспериментальный театр в XX в.» он разграничивает авангардистский театр, театр абсурда и театр постмодернистский. Хронологические рамки первого охватывают период от начала XX в. до Второй мировой войны, второго — весь послевоенный период вплоть до 1970-х гг., а третьего — с начала семидесятых до сегодняшнего времени. К авангардистскому театру Кардулло относит значительную часть экспериментальных театральных явлений начала XX в.: сюрреализм и дадаизм, драматургию Хармса и Введенского, театр Вахтангова, Таирова, Акимова, Мейерхольда и Михоэлса. Театр абсурда связывается им с именами Беккета и Ионеско. Постмодернистский же театр трактуется как цепь сплошных экспериментов. Кардулло не только показывает преемственность между этими тремя театральными явлениями, но и выявляет их сущностное отличие. Авангардистский театр строится на действии-разрушении, постмодернистский — на перформативном действии, а театр абсурда представляет собой философско-этический театр, отказывающийся от действия и оставляющий для зрителя чистую рефлексию:

> The Theatre of the Absurd, that is, gives up the search for a dramatic model through which to discover fundamental

ethical or philosophical certainties about life and the world — something even the Surrealists attempted to do in their probing of the unconscious [61].

Размышления над феноменом абсурда в русле постмодернистской критики можно продолжать бесконечно. При этом нельзя не учитывать и тот факт, что актуализация феномена абсурда в постмодернистском обществе происходит не без влияния феминистской критики, исходным постулатом которой является убеждение в том, что господствующей культурной схемой стала сегодня мужская идеология, а вместе с ней и все ее составляющие: логика, рационализм, упорядоченность мысли. Майя Викки-Фогт в книге «Симоне Вайль. Логика абсурда» утверждает особую роль женского литературного творчества в оформлении новой структуры сознания. Изменчивая природа абсурда вступает в борьбу с властью логоса[62].

И на самом деле, в литературе абсурда отчетливо просматривается критика «мужских» ценностных ориентиров, например, в разного рода изображениях иррационально-агрессивной мощи женского начала.

Но все же главное, в чем сходятся многие постмодернистские дебаты об абсурде, — то, что абсурд неизбежно появляется там и тогда, когда возникает кризис бытия, а следом за ним кризис мысли и языка. Применительно к литературе и искусству говорят об абсурде как о кризисе дискурса. Поэтому «ситуация» постмодернизма, равно как и модернизм, характеризующиеся дискурсивным кризисом, как нельзя лучше создают благоприятные условия для функционирования абсурда. Раз граничение сферы функционирования понятий смысла и значения составляет основной интерес и для теоретиков абсурда, и для теоретиков постмодернизма, для герменевтиков и деконструктивистов. И Жак Деррида, исходящий из того, что слово и обозначенное им понятие никогда не в состоянии стать одним и тем же, и Эрик Хирш, различающий понятия смысла (meaning) и значения (significance) на том основании, что смысл — это именно первоначальный смысл, получаемый читателем при первичном восприятии текста, а значение — результат соотнесения первоначального смысла с внутренним миром того, кто данный текст интерпретирует, явно выводят нас и на проблему абсурда [63]. Ролан Барт в статье «Литература и значение», принципиально отрицая понятие бессмыслицы, закрепляет за абсурдом значение «обратного смысла» (contresens) [64]. Жиль Делёз создает в «Логике смысла» на материале сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» парадоксальную логику

смыслопорождения из «отсутствия смысла». Нонсенс для Делёза — то, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего, что само по себе дарует смысл:

> Car, pour la philosophie de l'absurde, le non-sens est ce qui s'oppose au sens dans un rapport sipmle avec lui; si bien que l'absurde se définit toujours par un défaut du sens, un manque (il n'y en a pas assez…) [65].

Постмодернистские дебаты об абсурде толкают авторов на разработку новой этимологии понятия абсурда. Вилем Флюссер, например, размышляя над природой этого феномена в рамках жанра философской автобиографии «Бездонное», выводит в предисловии три смысловых уровня слова *абсурд*. Первое толкование совпадает с названием автобиографии: *абсурд* означает «бездонный», то есть не имеющий корней, подобно растению, которое срезают, чтобы поставить в вазу. По мнению Флюссера, цветы на столе ведут самый что ни на есть абсурдный образ жизни. Второе толкование Флюссер относит к области бессмысленного. Третье толкование метафорически развивает первое и сводится к «отсутствию разумного основания» [66]. По сути дела все эти определения являются метафорическими вариантами характеристик тех явлений кризиса личности, которые в постмодернистском дискурсе именуются то кризисом индивидуальности, то смертью субъекта, то смертью автора и не вносят ничего принципиально нового в понимание феномена абсурда. Однако то, что автор, работающий в области постмодернистской литературы и создающий постмодернистский текст, предваряет свои рассуждения предисловием о сущности абсурда, — уже само по себе примечательный факт. Абсурд осознается Флюссером как принципиально важная и даже первостепенная для эпохи постмодернизма категория.

Категория абсурда переосмысляется и в современной постмодернистской поэзии, как, скажем, в уже приведенном стихотворении Эриха Фрида «Quia absurdum» или в стихотворении Алена Боске «Капитан абсурда»:

> Ton existence est comme un livre sans auteur,
> composé de chapitres
> que personne jamais n'a rédigés.
> Tu crois que deux et deux
> font un oiseau de paradis,
> et tu donnes le nom de Louis Treize
> tantôt au géranium,
> tantôt à la brebis sur ton épaule.

Parfois tu es sérieux
comme une guerre dans les îles:
«O capitaine de l'absurde,
pour être un homme il faut détruire
l'humanité…»
Tu es un monsieur juste
qui enseignes l'amour tous les dimanches,
les autres jours étant ceux du mépris.
Tes jeunes femmes
vont accoucher: est-ce d'un fils, est-ce d'un monstre?
Tu vends des mots, des ombres, des cristaux,
puis tu invites ton vieux siècle
à boire ton cognac et à se confesser.
A la fin, tu rédiges
ta lettre ouverte à la mémoire,
à l'abstraction, à la mélancolie.
C'est aux dernières pages qu'on te trouve,
un peu plus acceptable:
prêtre privé de foi,
monarque ennemi du royaume,
poète qui invente un alphabet
sans demander l'avis de la musique [67].

Вопрос о том, насколько объем понятия «абсурд» совпадает с объемом понятия «постмодернизм», перекликается с тенденцией соотносить абсурд с определенным литературно-художественным направлением. Арнольд Хинчлифф, критикуя Эсслина, считает, что те категории, которые тот рассматривает как характеризующие абсурдное сознание, можно со всей безусловностью отнести к эстетическим и философским воззрениям символистов или имажинистов[68]. Американский драматург Эдвард Олби, причисляемый к представителям американского театра абсурда, в работе 1962 г. «Какой же театр действительно абсурден?» утверждает, что театр абсурда — это искусство, впитавшее в себя экзистенциалистские и постэкзистенциалистские философские концепции. Олби дифференцирует это явление как реалистический театр нашего времени [69]. Джон Стаен дефинирует театр абсурда как разновидность сюрреалистической драмы [70]. Леннартц, показывая связь абсурда с недраматическими жанрами (лирикой, романом), относит истоки поэтики абсурда к эпохе романтизма (Джеймс Томсон, Джордж Байрон), а в XX в. отыскивает параллели в творчестве Герберта Уэллса и Джорджа Элиота[71].

На фоне этих работ авторы ряда исследований усматривают истоки литературы и искусства абсурда в творчестве литераторов, на первый взгляд далеких от абсурда, — Альфреда де Мюссе[72] или Гюстава Флобера[73]. Предпринимаются попытки найти как отдельных предшественников театра абсурда (Юрген Гримм[74]), так и его последователей (Дэвид Гэлловэй) [75]. Исследование жанровых (Эрмон Востин, Норберт Леннартц)[76] и хронологических (Ян Котт, Карло Франсуа, Буркхард Дрюкер)[77] рамок функционирования феномена абсурда, уравнивание понятий «абсурд» и «абстракционизм» (Лео Кофлер[78]) или алогизм (Джон Фуэджи [79]) приводят к важному результату — понятие абсурда не может быть ограничено одним (например, драматическим) жанром или дискурсом (к примеру, литературным). Это межжанровый и междискурсивный феномен. Те авторы, которые анализируют абсурд как категорию текста, указывают, что эта категория вбирает в себя и те поэтические формы, которые имеют сходную с абсурдом функцию столкновения смыслов: например, катахрезу, гротеск, фарс, парадокс, метаморфозу[80].

Некоторые авторы, например Джон Тэйлор или Жаннетт Франке, сосредоточившись на понятии «театр абсурда», сужают значение слова абсурд, связывая его исключительно со сферой театрального искусства[81]. Ханс Рудольф Пикард в работе «Насколько абсурден абсурдный театр?», ограничивая понятие абсурдного театром, пытается объяснить такое ограничение тем, что именно театральная форма открыла возможность не просто рассуждать об абсурде, но и наглядно его продемонстрировать, т. е. воплотить абсурдность человеческого существования в сценическом действии, в диалоге, заставив зрителя собственными глазами увидеть ту реальность, в которой он пребывает[82]. Подобной, сужающей значение слова *абсурд* стратегии придерживаются авторы и составители посвященного Эсслину сборника статей под названием «Вокруг абсурда: Эссе о драме модерна и постмодерна», продемонстрировавшие в своих работах актуальность абсурда в современном театральном дискурсе[83].

Патрис Пави, теоретик театрального искусства, выделяет в «Словаре театра» две формы абсурда: во-первых, просто элементы абсурда, которые не вписываются в драматургический, сценический, идеологический контексты, но обнаруживаются в отдельных театральных формах задолго до появления театра абсурда 1950-х гг. (Аристофан, Плавт, средневековый фарс, commedia dell' arte, Жарри, Аполлинер); во-вторых, театр абсурда Нового времени, куда относятся Беккет, Ионеско, Адамов, Пинтер, Аррабаль, Хильдесхаймер и др. Театральный абсурд

Нового времени, согласно Пави, укладывается в несколько направлений: 1) нигилистический абсурд, тормозящий любые попытки получить представление о мировоззрении и философских импликациях текста (Ионеско, Хильдесхаймер); 2) абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человечества; 3) реалистично описывающий мир сатирический абсурд, проявляющийся в отдельных репликах и интриге (Дюрренматт, Фриш, Грасс)[84]. Стратегия Пави оставляет желать лучшего. С одной стороны, она сужает понятие абсурда, относя его исключительно к области театрального, а с другой стороны, расширяет, переплетая в качестве художественного приема с понятиями комического, гротескного и сатирического.

В ряде работ происходит возвращение к первоначальному пониманию абсурда как эстетической категории. Вопрос о природе эстетических свойств абсурда затрагивает одновременно несколько проблем: является ли абсурдное самостоятельной эстетической категорией, и если да, то выражает ли оно отрицательные или положительные свойства мира, иными словами, к какой категории — комического, трагического, прекрасного, возвышенного, безобразного и т. д. — оно более всего тяготеет? Прямых ответов на этот вопрос нет. Так, Бианка Розенталь, не сомневаясь в том, что абсурд наделен эстетическими свойствами, полагает, что он соотносим с несколькими эстетическими категориями на том основании, что «Die ästhetische Forderung des Absurden besteht darin, die Welt so zu beschreiben, wie sie ist» [85].

Попытаемся внести некоторую ясность в этот вопрос. Эстетические категории историчны. В них отражаются ключевые эстетические свойства бытия и искусства. Так, уже в одном из первых эстетических трактатов «Натьяшстра», автором которого был, предположительно, древнеиндийский мудрец Бхарата, представлено восемь эстетических категорий: любовь, комизм, отвращение, удивление, сострадание, ужас, героизм, страх. Позже в индийской эстетике к этому списку прибавились умиротворенность и дружелюбие. В истории не было эстетически однородных эпох, но всегда на первый план выдвигались сразу несколько категорий. В Древней Греции — прекрасное, трагическое, комическое; в средневековом искусстве — возвышенное и ужасное; в эпоху Ренессанса — возвышенное, героическое, прелестное; в сентиментализме — трогательное; в романтизме — возвышенное, трагическое, комическое ужасное; в реализме — драматическое. А на рубеже XIX–XX вв. в культуре и в литературе начинает доминировать особая эстетическая

категория — *категория абсурдного,* в которой все классические категории смешиваются: прекрасное с безобразным, комическое с трагическим, возвышенное с низменным. Ей и суждено было доминировать в культуре и литературе XX в., включая постмодернизм.

Пол Картлидж в исследовании, посвященном Аристофану, отнюдь не задаваясь целью сопоставления поэтики Аристофана с поэтикой абсурда, завершает свою работу главой с симптоматичным названием «Аристофан вчера, сегодня и завтра». Там он проводит параллель между многими формами современного искусства, наделенного признаками комического — «broad farce, comic opera, circus, pantomime, variety, revue, music hall, television and movie satire, the political cartoon, the political journal, the literary review, and party pamphlet» [86], — и аристофановской комедией, которую именует *театром абсурда.* Тем самым Картлидж, с одной стороны, не давая определения абсурду, имплицитно трактует *комическое как абсурдное*: не случайно слово абсурд вынесено в заглавие его работы «Аристофан и его театр абсурда». С другой стороны, он, подобно Леннартцу, проводит типологическую параллель между культурой абсурда и культурой постмодернизма. Таким образом, если следовать позиции автора, театр абсурда берет начало в аристофановской комедии и в XX в. развивается не только в театральном (Брехт, Ионеско), но и в других типах визуального искусства. Например, абсурд в кино Картлидж идентифицирует с именем Чарли Чаплина[87].

IV

Теоретические дебаты по абсурду, начатые Эсслином, хотя и обошли вниманием некоторые важные историко-литературные факты (например, обэриутский абсурд), тем не менее оказали принципиальное влияние на формирование в 1960-е гг. дискурса об абсурде в области славистики и русистики.

Особняком от эсслиновских дебатов стоял Набоков, обратившийся к феномену абсурда еще в 40—50-е гг., не без влияния экзистенциалистской мысли[88]. В курсе лекций по русской литературе он вслед за Сартром и Камю полагает, что абсурд возвращает литературе категорию трагического, а Гоголя признает гениальным писателем на том основании, что тот сумел совместить в себе и абсурдное, и трагическое:

> Абсурд был любимой музой Гоголя, но когда я употребляю термин «абсурд», я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, — более того, у Гоголя оно граничит с трагическим. Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подразумевать под словом «абсурдный» нечто, вызывающее смешок или пожатие плеч. Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, — тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится «абсурдным» по закону, так сказать, обратного контраста[89].

Набоковские рассуждения о гоголевском абсурде были полемически направлены против интерпретации абсурдного Борисом Эйхенбаумом. В статье 1924 г. «Как сделана „Шинель“ Гоголя» Эйхенбаум рассматривает абсурд лишь как языковой прием, ломающий логику текста и создающий в нем комический эффект. Он именует его «приемом доведения до абсурда или противологического сочетания слов»[90]. Для формалиста

Эйхенбаума метафизическая природа абсурда просто остается в стороне. Набоков, напротив, выдвигает ее на первый план.

Кроме того, Набоков посвящает абсурду целую лекцию, вошедшую в цикл лекций по зарубежной литературе под названием «Искусство литературы и здравый смысл». Под абсурдом он понимает иррациональное, лежащее за пределами досягаемости обыденного разума логического мышления и противоположное «здравому смыслу», т е рациональному. Наличие абсурда в творческой личности и в самом творчестве, согласно Набокову, как раз и порождает ту почву, на которой возникают новые смыслы.

Набоков устанавливает родство между абсурдом и гениальностью. Гениальная личность, в его понимании, действующая бессознательно и алогично, одна только и способна передать все тонкости окружающего мира, поэтому ее следует ограждать от инфекции здравого смысла, а лучше — «выстрелить здравому смыслу в самое сердце» [91]. Таким образом, в набоковской интерпретации абсурд и здравый смысл противостоят друг другу как непримиримые антагонисты.

Разумеется, Набоков ориентируется на тенденцию культуры русского модернизма к сдвигу, одним из важных проявлений которого была критика логического восприятия мира. Во-первых, он учитывает символистский сдвиг предела, во-вторых, авангардистскую идею «сдвига».

Специфика дискурса об абсурде в славянских странах заключается в том, что несмотря на наличие этого слова во всех славянских языках (ср. польск. *absurd*; хорватск. *apsurd*\ чешек. *absurdum*\ бол г., русск., укр., *абсурд* и т. д.), большинство исследователей разрабатывают понимание абсурда преимущественно в контексте, во-первых, русской культуры, во-вторых, творчества обэриутов, интересом к которым было обусловлено появление на Западе уже в конце 1960-х гг. значительного числа переводов представителей группы «Обэриу» и комментариев к ним[92]. Примечательно, что впервые о русском абсурде в связи с поэтикой Хармса заговорил польский славист Анджей Дравич[93]. Что касается абсурда в польской, чешской, хорватской, болгарской и др. славянских культурах и литературах, то об этом на сегодняшний день написано не много[94].

Изучение абсурда в русской культуре фокусируется либо на анализе интертекстуальных и типологических параллелей между творчеством обэриутов и творчеством Пушкина (Вольф Шмид[95]), Гоголя (Владимир Набоков), Достоевского (С. Кэсседи[96], Миливое Йованович[97]), Чехова (Томас Венцлова, Ингрид

Длугош[98]), Чехова и Блока (Дженни Стелльман[99]), либо ограничивается поэтикой отдельных обэриутов (Миливое Йованович, Анжела Мартини, Элис Стоун Нихимовски[100]) или их включенностью в контекст культуры русского символизма и авангарда (Грэхэм Робертс, Георг Шерон [101]), в том числе культуры театральной (Джон Л. Стаен[102]). Самым значительным исследованием стала книга Жана-Филиппа Жаккара о Хармсе, в которой писатель и поэт на основе творческого взаимодействия со своими авангардистскими предтечами — Алексеем Крученых, Казимиром Малевичем, Михаилом Матюшиным, Александром Туфановым и др. — органично вписывается в историко-литературный и культурный контекст современной ему эпохи [103].

Разработка понятия абсурда неизбежно заставляет исследователей обратиться к смеховой традиции народной культуры, к абсурдному поведению и непонятной речи юродства, к зауми и к глоссолалии, занимающим особое место в поэтике абсурда и в поэтике фольклора. Абсурд, в сущности, подобен фольклору. Как и фольклор, он обращен к природе конкретной личности, к ее мифологическому сознанию, а не социальным или политическим связям (Вальтер Кошмаль)[104]. Генезис драмы абсурда возводится к народной театральной традиции, а коротких рассказов — к жанру волшебной сказки. Так, Франк Гёблер, характеризуя «Случаи» Хармса как жанр мета-сказки (Meta-Märchen)[105], показывает, что в отличие от традиционной сказки, где герой вступает в космогоническую борьбу с антимиром, хармсовские сказки конструируют позитивный мир альтернативной реальности. Поэтика сказки и на самом деле насквозь пропитана абсурдом. Ведь «Сказка про курочку Рябу» сплошь состоит из противоречивых и нелепых с точки зрения здравого смысла ситуаций, начиная от снесенного курицей золотого яйца и сумевшей разбить его одним движением хвостика мышки вплоть до неадекватных реакций старика и старухи на все происходящее.

В ряде работ поднимается проблема метода литературы абсурда и попытка соотнести литературу абсурда с конкретным направлением в художественно-историческом процессе. Бертрам Мюллер в книге «Абсурдная литература в России», отграничивает абсурдную литературу эпохи реализма от эпохи модерна на том основании, что если в абсурдных произведениях Гоголя («Ревизор») и Достоевского («Братья Карамазовы») доминирует реалистический метод, то в литературе, начиная с драматургии Чехова, он вытесняется методом антиреалистическим. Под реалистическим методом Бертрам Мюллер, судя по всему,

понимает аристотелевское требование мимезиса, а под антиреалистическим — отклонение от «подражания природе». Исходя из этих соображений напрашивается вывод о том, что абсурд в литературе XIX в. следует интерпретировать как одну из ступеней реализма, а абсурд в литературе XX в. — как полемику с реалистическим методом[106]. Еще более категоричен в этом отношении Петер Урбан. В послесловии к сборнику текстов по русскому абсурду «Ошибка смерти», в котором как абсурдные трактуются выборочные тексты ряда русских писателей и поэтов XIX–XX вв., он по* стулирует, что проникновение абсурда в литературу осуществляется исключительно с помощью реалистического метода[107]. Не случайно диапазон авторов абсурдных произведений охватывает в этом сборнике «абсурдистов» от Александра Пушкина до Владимира Сорокина. Именно в «реализме» усматривает автор особенность русской литературы абсурда и ее принципиальное отличие от западной.

Оге Ханзен-Лёве подходит к анализу абсурда как проблеме философско-эстетической. Несмотря на то, что понятие абсурда выступает в современном теоретическом дискурсе как отрицание привычной, устоявшейся структуры, как пластичный внезнаковый процесс, который может быть воспринят только при отрешении от восприятия действительности в категориях каузативных связей, оно, как показывает автор, может быть *обозначено* и таким образом стать в искусстве и литературе структурным принципом. Характеризуя абсурд как *ничто*, отражающее вселенскую энтропию, он тем самым определяет его как особый знак, значение которого и есть данное «ничто» [108]. Михаил Ямпольский, отталкиваясь от творчества Хармса, вообще создает оригинальное философское произведение, которое вслед за определяемым им абсурдом также можно рассматривать как «способ трансцендентного познания» [109]. И все же категории абсурда как таковой для автора не существует: она заменена понятием «типа литературы», строящегося «на своеобразно понятой онтологии литературного умозрительного мира, возникающего в результате мира исторического»[110]. Леонид Геллер рассматривает абсурд сквозь призму теории хаоса, показывая также взаимосвязь последней с позициями постмодернизма [111]. «Хаологический инструметарий» дает автору возможность вскрыть элементы абсурда в ряде произведений таких гетерогенных писателей и поэтов, как Марина Цветаева, Валерий Брюсов, Игорь Северянин и, разумеется, Хармс В компаративистских разысканиях проводятся типологические и интертекстуальные параллели между западным и обэриутским театрами абсурда. Кристина Мюллер Шолле,

продолжая сопоставительный анализ обэриутской литературы и западной драмы абсурда, начатый Бертрамом Мюллером, сосредоточивает внимание на творчестве Хармса и Введенского. Отмечая общность их творческих приемов и мировоззрения с театрально-эстетическими установками Беккета и Ионеско, она усматривает разницу между ними в наличии позитивной программы представителей русского абсурда, программы, которая «nicht nur ex negativo zu definieren ist»[112]. Сузан Скотто прослеживает интертекстуальные связи между «Старухой» Даниила Хармса и «Мистериями» Кнута Гамсуна[113], а Аница Влашич-Анич выявляет дадаистские источники поэтики Хармса[114]. Проблема изучения поэтической бессмыслицы привела ряд авторов к исследованию абсурда на фоне детской литературы. Так, Гертруда Кёниг рассматривает творчество обэриутов в связи с деятельностью ежемесячных детских журналов «Ёж» и «Чиж», в состав редколлегии которых входил Николай Олейников. Она проводит параллель между спецификой детского мышления (предметность, алогизм, повышенная ассоциативность) и художественным видением мира поэтов-обэриутов, познающих мир как будто с самого начала[115]. Томас Гроб в книге «Недетская детскость Даниила Хармса», уделяя основное внимание вопросу поэтической формы, отмечает, что именно ее четкость и строгая замкнутость лежит «в основе игры со здравым смыслом и логикой»[116]. С его точки зрения безупречность формы порождает рассогласованность смысла, а следовательно, абсурд. Добавим, что упорядоченность входит в тот ассортимент «хаологического инструментария», о котором пишет Леонид Геллер. Семантический хаос, как это ни парадоксально, порождается скрупулезно организованной структурированностью и каноничностью, и таким образом, как нельзя лучше репрезентируется в стихотворной речи, четко структурированной ритмом, строфикой и рифмой.

В России первоначальное исследовательское внимание к абсурду было мотивировано в конце 1950-х годов интересом к западному (в большей мере к французскому) театру абсурда, получившему на первых порах резко негативную оценку. Так, Л. Копелев в статье с весьма симптоматичным названием «Осторожно — трупный яд!», интерпретируя театр абсурда почти в духе Макса Нордау как «посмертное разложение» или «современный декаданс», возлагает на его представителей и конкретно на Самуэля Беккета всю полноту ответственности за это «лжеискусство»[117]. Такая реакция вполне объяснима. Как представитель социалистического, «нормативного» общества, Копелев демонстрирует своей статьей механизм

интеллектуальной и социальной защиты от ненормативности абсурдного мировоззрения и от всех тех противоречий, которые таковое продуцирует. Абсурд понимается им как утрата самотождественности, которая в политической обстановке 50-х годов была совершенно невообразима.

Более отрефлексированная критика театра абсурда появляется в начале 1960-х гг. на страницах «Литературной газеты». С. Великовский в статье «Мифология абсурда» на фоне общей негативной оценки этого явления приводит на примере пьесы Беккета «Носорог» ряд интересных наблюдений. С одной стороны, характеризуя ее жанр и как «трагикомический фарс», и как «антифашистский памфлет», и как «метафизическую притчу», он имплицитно вскрывает многожанровую сущность абсурдистского текста, а с другой стороны, говоря о создании писателями-абсурдиетами «метафизической мифологии», указывает на принципиальный сдвиг сознания в XX в., на изменение представления о мире [118]. На самом деле, мифы переживают в эпоху абсурда новую жизнь. Переосмысляясь и включаясь в новые структуры, они обобщенно отражают абсурдность действительности в виде вновь созданных персонификаций. Недаром новая мифология, представленная в драматургии 1950-х гг., была понята не только в интеллектуальной среде. Эсслин в своей книге об абсурде намеренно упоминает о том, что в 1957 г. в одной американской каторжной тюрьме была показана пьеса Беккета «В ожидании Годо». При этом реакция заключенных превзошла всяческие прогнозы — лишенные свободы приняли «Годо» с бурным восторгом.

С общим критическим настроем точки зрения Великовского перекликается статья Л. Щепиловой «Чему служит театр абсурда», появившаяся на страницах «Литературной газеты» два года спустя после начала европейских дебатов об абсурде. Щепилова предпринимает, пожалуй, первую попытку в русском дискурсе об абсурде осмыслить теорию Эсслина и дополнить ее краткими соображениями[119]. Трактуя театр абсурда как антиреалистический в смысле его отказа быть «рупором общественных идей и переживаний», автор одновременно пытается соотнести абсурд с такими явлениями культуры, как мистификация и черный юмор.

И все же общая негативная оценочность театра абсурда перевешивает в этот период отдельные любопытные замечания и находки.

Собственно говоря, и до этого времени слово *абсурд* обладало в русском языке очевидной пейоративной оценочностью. Получив

известность с середины XIX в., это слово первоначально фигурировало в словарях как категория логического абсурда, то есть как понятие или суждение, обозначающее «бессмыслицу, нелепость». Впервые слово *абсурд* было зафиксировано в 1861 г. в Полном словаре иностранных слов[120]. Затем оно повторяется в Прибавлении I к этому словарю [121], а также в Настольном словаре Толля [122] и в объяснительном словаре иностранных слов Михельсона, добавившего к словарной статье *абсурд* статью *абсурдный*[123]. С конца XIX в. слово *абсурд* попадает в указанном значении в ряд энциклопедических словарей [124] и все чаще и чаще встречается в художественной литературе и публицистике. Гончаров в очерке «Литературный вечер», описывая нелепую ситуацию чтения романа автором, который не был писателем, но занимал важные государственные посты и имел авторитет в свете, вкладывает в уста «известного профессора словесности, написавшего много книг о литературе» [125], следующую реплику:

> Новые писатели дают слишком много места реализму. Но об этом говорено так много, что скучно становится. Отвергают все основы искусства… Дошли до абсурда [126].

Выражение *дойти до абсурда* имеет в этом контексте значение того, в чем «нельзя уловить смысла». Для профессора словесности таковым оказывается реалистическое искусство. Абсурд для Гончарова — великосветский роман прототипа главного героя очерка П. А. Валуева, который являлся к тому же еще и непосредственным начальником писателя.

Примечательно, что в XX в., практически следом за появлением западного театра абсурда, словарная статья об абсурде была начисто исключена из Большой советской энциклопедии 1949 г. под редакцией С. И. Вавилова. Вероятно, для советской цензуры наличие таковой ощущалось бы как возможная опасность трансплантации «чужеродного» театрально-художественного явления в сферу культурной жизни советского человека. Тем не менее очень скоро, не без влияния теоретических дебатов об абсурде, начатых Эсслином, появляется попытка не только осмыслить западный театр абсурда[127], но и выявить феномен абсурда в собственной культуре И в первую очередь, в творчестве обэриутов. С появлением интереса к абсурду в собственной национальной культуре пейоративная оценочность этого слова смещается на периферию.

В России слово *абсурд* в контексте русской литературы впервые прозвучало в 1965 г. в небольшой статье Анатолия Александрова «Даниил Хармс» [128], а затем было подхвачено

другими исследователями [129].1960—1980-е годы отмечены появлением значительного числа тезисов, статей, авторефератов кандидатских и докторских диссертаций на тему творчества обэриутов [130]°. Однако в центре исследовательского интереса находились источниковедение, поэтика художественного текста, биографические работы. Исключение составляли некоторые междискурсивные исследования, в которых ставился вопрос о соотношении абсурда и живописи или философии. К таким работам можно отнести статью Сергея Сигова, в которой истоки поэтики обэриутов отыскиваются в теории «расширенного смотрения» Михаила Матюшина[131].

Поскольку язык постмодернистской критики в этот период не был еще достаточно развит, многие аспекты текстологического анализа поэтики абсурда оставались явно невыясненными. Применительно к поэтической традиции рассуждали, главным образом, о *логическом абсурде,* т. е. как об осознанном художественном приеме, направленном на рассогласование завязки поэтического действия (или рассуждения) и развязки, когда исходный эпизод вступает в логический конфликт с завершающим. Логический абсурд проявляется в поэтической традиции речи в нарушении синтагматических и парадигматических связей, то есть функционирует как бессмыслица речи, испорченная рациональность Таково понятие *nonsense'a.* (ср. *sense* и *non sense),* обязанное своим появлением «Книге бессмыслиц» Эдварда Лира. Такова же и теория речевой бессмыслицы, разработанная в 20-30-е гг. в кружке «чинарей». В этом, первом понимании абсурд включает в себя такие семантически близкие слова, как *абракадабра, бред, бессмыслица, вздор, заумь, нонсенс, чепуха, чушь,* которые обозначают не то, что лишено смысла, а то, в чем смысл уловить трудно или почти невозможно. Действительно, содержание абсурдной литературы — будь то стихи английских поэтов XIX в. Эдварда Лира, Хилэра Беллока, сэра Уильяма Гилберта, Роальда Даля, легендарная «Алиса» Льюиса Кэрролла, стихи Вильгельма Буша или тексты представителей русской поэтики абсурда XX в. Александра Введенского, Якова Друскина, Леонида Липавского, Николая Олейникова и Даниила Хармса — часто сводится к явному или скрытому нарушению основных законов логики. Хармс в «Письме к Т. А. Липавской» от 2 сентября 1932 г. как раз и характеризует абсурд как нарушение одного из законов логики:

> Представьте себе, для наглядности, на примере, что Вы и Валентина Ефимовна две почки. И вдруг одна из вас начинает смещаться. Что это значит? Абсурд.

> Возьмите вместо Валентины Ефимовны и поставьте Леонида Савельевича, Якова Семеновича и вообще кого угодно, все равно получается чистейшая бессмыслица[132].

Одним из излюбленных приемов «логического» абсурда, то есть поэтической бессмыслицы в произведениях этих авторов можно назвать reductio ad absurdum, то есть прием приведения к нелепости, заключающийся в обнаружении противоречия основного положения или его выводов, о котором уже было сказано выше. Типичным примером можно назвать стихотворение, известное русскому читателю по переводу Самуила Маршака:

> Три мудреца в одном тазу
> Пустились по морю в грозу.
> Будь попрочнее
> Старый таз,
> Длиннее
> Был бы мой рассказ[133].

Ученые, занимающиеся лингвистической прагматикой, пониманием и порождением текста, обратившись к исследованию нарушения механизма языковой коммуникации, сконцентрировали свое внимание, главным образом, на сказках Кэрролла. Вслед за Эсслином, впервые поставившим проблему коммуникации в литературе абсурда, и одновременно вслед за теорией речевых актов (Джон Л. Остин, Джон Р. Серль, Маркус Х. Вёрнер) Елена Падучева описывает в творчестве Кэрролла порожденный «дефектной» коммуникацией логический абсурд. Проводя параллель между сказками Кэрролла и театром абсурда, Падучева резко разграничивает нонсенс (Кэрролл) и абсурд (Беккет, Пинтер) на том основании, что у Кэрролла «дефектная коммуникация имеет фоном абсолютную психологическую нормальность — быть может, даже нормативность — поведения героев»[134]. Соответственно, нонсенс относится автором к области языка, а абсурд — к сфере психики. Обращение большинства исследователей «дефектной» коммуникации к сказкам Кэрролла вполне объяснимо. Уже 1879 г. русский читатель смог познакомиться с первым переводом сказки «Алиса в стране чудес» под названием «Соня в царстве Дива», сделанным, предположительно, Ольгой Тимирязевой, двоюродной сестрой известного ученого. Перевод не прошел незамеченным в литературных кругах того времени. И все же сказка Кэрролла еще

не стала тогда плодом внутренних аналогий культурно-художественного и социального процессов. Это случилось в начале XX в., когда через тридцать лет после выхода в свет «Сони в царстве Дива» один за другим стали появляться переводы, в том числе выполненные и русскими поэтами и писателями — Поликсен ой Соловьевой и Владимиром Набоковым [135].

Разработка типологии языковых отклонений успешно сопутствует изучению феномена абсурда. Исследуются коммуникативные постулаты Г. П. Грайса — информативности, истинности, релевантности, ясности выражения — и соответствующие им импликатуры дискурса, т. е. речевые структуры, нарушающие коммуникативные постулаты, подразумевающие некие скрытые смыслы и закрепленные в фигуративной речи — в тавтологии, иронии, метафоре, литоте, гиперболе, каламбуре и др. Ольга и Исаак Ревзины выделяют целых восемь типов таких постулатов: детерминизма, общей памяти, одинакового прогнозирования будущего, информативности, тождества, истинности, неполноты описания, семантической связности [136]. Нарушение коммуникативных постулатов, обязательных для нормативного дискурса, и есть проявление логического языкового абсурда. Татьяна Булыгина и Алексей Шмелев разграничивают абсурдные высказывания и семантические аномалии, полагая, что при всей их внешней схожести, первые отражают глубинные сдвиги, происходящие в современном сознании, а вторые — простое нарушение языковой нормы [137]. Логический абсурд, не являющийся с точки зрения авторов лингвистически аномальным, понимается ими как средство познания действительности и выводится за пределы языковых аномалий в метафизическую сферу. Возможности экспликации логического абсурда как проявления аномальной коммуникации [138] уже не на англоязычном, а на русском материале чуть позже продемонстрируют Федор Успенский и Елена Бабаева. Описывая языковую картину мира Хармса, они раскрывают процесс нарушения коммуникативных постулатов на уровнях синтагматики и парадигматики [139].

Понятие логического абсурда в художественном тексте пересекается с понятием квазиконъюнкции, предложенным И. П. Смирновым. Квазиконъюнкция — понятие, возникающее на пересечении конъюнкции и дизъюнкции, синтеза и анализа, имеет смысл создания «псевдообъединений» или «фиктивной парности», то есть совмещения «несовместимого, разнокачественного, противоречащего друг другу»[140]. Коротко говоря, квазиконъюнкция, представляя собой совмещение несовместимого, нарушает в художественном тексте основные

законы логики. Функции, которыми обладает данное явление, направлены: 1) на аннулирование своего предмета (неконъюнктивность), 2) на замену предмета противоположным предметом (антиконъюнктивность), 3) на симуляцию предмета. Фактический материал, которым оперирует далее автор, хорошо демонстрирует, как через псевдообъединения, разрушающие логические и ассоциативные связи, возникало столкновение смыслов в позднесредневековой литературе на Руси, способствовавшее порождению логического абсурда в литературном тексте.

В таком понимании абсурд можно рассматривать как явление, развившееся на почве восточного христианства, где уже с эпохи Византии была известна традиция апофатического богословия. Автор «Ареопагитик», Псевдо-Дионисий Ареопагит, рассуждая о первопричине бытия, писал о том, что в ней нужно утверждать все имеющееся в сущем и одновременно отрицать, в силу того что она, как причина всего сущего, тем самым возвышается над ним. Религиозно-богословская традиция Византии подготовила своего рода предпосылки для абсурдного творчества в русской культуре и литературе, не прерывающегося со времен древнерусской культуры вплоть до XX в., когда культура от модернизма до постмодернизма начинает осознаваться как «ситуация» абсурда, противостоящая рационалистическому систематизму и допускающая множество парадоксов и противоречий.

Коротко говоря, логический абсурд *конструирует новые текстовые стратегии*, направленные, как пишет Ямпольский в связи с характеристикой текстуальных практик обэриутов, на «сознательный разрыв возможных ассоциативных связей»[141]. Напрашивается вывод, что логический абсурд, нарушающий автоматизм восприятия, обладает в литературе и искусстве безусловным сходством с понятием «остранения», введенным Виктором Шкловским и обоснованным им в статье «Искусство как прием». Действительно, абсурд, подобно остранению, ломает автоматизм восприятия благодаря новому, «странному» взгляду на повседневный мир с целью понять его, а не просто узнать.

Начиная с 1990-х гг. происходит ощутимый перелом в подходе к изучению абсурда, что в значительной степени было обусловлено бурными дебатами о постмодернизме, которые велись в этот период на страницах периодической печати, и, соответственно, формированием языка русской постмодернистской критики. Так, появляется статья А. Кулика, обращенная к категории телесности в произведениях Тристана Тцара и Александра Введенского[142].

Дискуссии об абсурде обретают в этот период более целенаправленный характер и охватывают многие толстые журналы. Пожалуй, первым в этом отношении стал московский журнал театральной теории и критики «Театр», целиком посвятивший содержание своего одиннадцатого номера за 1991 г. разным вопросам культуры и литературы русского абсурда. Вслед за ним сосредоточился вокруг абсурда в № 9 и 10 за 1994 г. московский журнал художественной литературы, критики и библиографии «Литературное обозрение», опубликовав на своих страницах (с. 49–70) материалы Вторых обэриутских чтений, которые проходили в феврале 1994 г. на филфаке МГУ в рамках школы-семинара по проблемам поэтического языка[143]. В журнале «Новое литературное обозрение» с 1994 по 1997 г. также появляется ряд исследований, посвященных проблемам разного характера в творчестве обэриутов и, главным образом, Хармса: достоверности мемуаров (Н. А. Богомолов [144]), философской и мистической мысли (Михаил Ямпольский [145]), интертекстуальным связям (Валерий Сажин[146], Илья Кукулин [147]), новым архивным материалам (Е. Н. Строганова [148]), столкновению поэтического творчества с культурной революцией (Р. М. Янгиров [149]), специфике авторства как повествовательной инстанции (А. Герасимова [150]).

В русле постмодернистской критики трактует абсурд Е. В. Клюев в книге «Теория литературы абсурда». Он приходит к довольно радикальному и в то же время любопытному выводу о том, что весь литературный дискурс в целом, будучи полем взаимодействия «безреферентных и референцированных высказываний (вовсе не соотнесенных с действительностью или соотнесенных с ней условно)», является особым типом коммуникативной аномалии, т. е., в сущности, абсурдным дискурсом [151]. При такой интерпретации литература абсурда, разрывающая хронологические и локативные связи и допускающая бесконечное количество толкований, и есть апогей художественной литературы.

Наблюдения Герасимовой за художественной коммуникацией в творчестве Хармса, а также статья Кукулина, опубликованная в «Вопросах литературы», некоторым образом продолжают идею письма в том смысле, в каком она обыгрывается постструктуралистским литературоведением в духе Деррида. Незавершенность многих произведений Хармса, а также тематизация отказа от писания объясняется Кукулиным избыточностью письма. Письмо выражает то, что уже заложено в поэтической речи. Поэтому процесс сочинения, составляющий акт трансценденции, ближе к истине, чем фиксация авторского

сознания на бумаге. В сущности, Кукулин считает, что «Хармс стоял у истоков нового этапа в развитии литературы», подразумевая под последним эпоху постмодернизма [152]. Несколько ранее в том же журнале «Вопросы литературы» также была опубликована статья, затрагивающая в постмодернистском духе проблему письма [153]. Ее автор, М. Шапир, поддерживая текстологическую инициативу Владимира Глоцера, выступает за аутентичность хармсовских текстов, со всеми их ошибками и описками. Модернизация текста, видоизменяющая семантику, синтактику и прагматику произведения, ассоциируется автором с омертвлением текста.

Совершенно очевидно, что солидаризующим началом большинства исследований по абсурду как в зарубежной, так и российской славистике и русистике, является творчество Хармса, оказавшее, пожалуй, в равной степени с книгой Эсслина влияние на формирование в 1960-е гг. дискурса об абсурде. Об этом свидетельствуют работы Жоржа Нива, Томаса Гроба, Дженни Стелльман, Любомира Стойменова, Александра Флакера и целого ряда других авторов[154]. Произведения Хармса, практически не публиковавшиеся при жизни писателя, спасенные в 1941 г. в блокадном Ленинграде Яковом Друскиным, впервые увидели свет в начале 1960-х гг. в самиздате и в западной печати. Первым примером комплексного подхода к феномену абсурда на материале произведений Хармса можно назвать сборник под редакцией Нэйла Корнуэлла «Даниил Хармс и поэтика абсурда» [155], в котором интертекстуальные исследования (Робин Айзлвуд), в том числе компаративистские (Розанна Джаквинта), чередуются с работами по поэтике (Александр Кобринский, Нина Перлина, Ежи Фарино, Лазарь Флейшман), театральной эстетике (Михаил Мейл ах, Татьяна Никольская), а также теоретическими (Жан-Филипп Жаккар, Нэйл Корнуэлл, Робин Милнер-Гулланд, Энтони Эниман) и биографическими (Анатолий Александров, Яков Друскин). Сборник включает первое, пожалуй, интермедиальное исследование по поэтике русского абсурда Милены Михальской. Проводя параллель между фильмом Слободана Пешича «Случаи Хармса», представленным в 1988 г. на кинематографическом фестивале в Каннах, и циклом рассказов Хармса «Случаи», Михальская выявляет кинематографические возможности абсурдного текста как такового [156].

Юбилейный 1995 год Хармса был отмечен, кроме всего, еще и публикацией сборника материалов «Хармсиздат представляет» под редакцией Валерия Сажина, куда вошли эссе, исследования, воспоминания, а также каталог выставки «Хармс и книга художника» [157].

И наконец, в море литературы об абсурде, созданной за последние годы в рамках западной и российской славистики У8. русистики, появляется историко-литературное исследование Александра Кобринского, рассматривающее особенности преломления сложившихся литературных традиций в обэриутском творчестве [158], серия публикаций Ольги Чернорицкой [159], а также теоретические исследования Михаила Ямпольского и Д. В. Токарева [160].

V

Задача этого сборника заключается в том, чтобы на фоне сложившегося теоретического дискурса об абсурде, главным образом сориентированного, как мы уже убедились, на анализ абсурда, в авангардистской литературе и театре, представить феномен абсурда в культуре XX в. — от символизма до постмодернизма — с привлечением материалов славянской литературы, философии, социологии, живописи и кино. При составлении сборника его участники исходили из того, что абсурд, не будучи привязан к конкретной эпохе или конкретной культуре, в каждую эпоху и в каждом культурном контексте проявляется с той или иной степенью интенсивности. В двадцатом же столетии целый ряд факторов — кризис познающего субъекта, утрата целостности позиции наблюдателя и обусловленная этим эпистемологическая неуверенность — привели к тому, что абсурд, став чрезвычайно продуктивной моделью мира и моделью поведения, приобрел сквозное значение в развитии культурных форм человеческой жизни, в реорганизации поэтического мира, в радикальном преобразовании жанровой системы, в нарушении коммуникативных постулатов. Не будет преувеличением сказать, что абсурд и как мировоззрение, и как элемент поэтики охватил все сферы культуры двадцатого столетия, не обойдя вниманием ни литературу, ни философию, ни науку, ни искусство, ни язык в целом.

В соответствии с этим, авторы сборника развивают и переосмысливают уже сложившиеся подходы к проблеме абсурда в культуре и литературе и, в некоторой степени, подытоживают теоретические дебаты по абсурду, инициированные в 60-е гг. книгой Мартина Эсслина «Театр абсурда». Уточнение самого объекта исследования позволяет авторам сборника трактовать абсурд, во-первых, как феномен междискурсивный, не ограниченный лишь областями театра и литературы, во-вторых, как феномен, не локализованный исключительно западным (театр абсурда Беккета, Ионеско и др.) или русским (творчество обэриутов) культурным контекстом. Отсюда вытекает и общая концепция сборника — представить абсурд в славянской культуре XX в. как явление, охватившее самые разные дискурсы; отсюда — и разбиение сборника на десять разделов, а также широкий диапазон тематики составляющих его статей, авторы которых скажут сами за себя. Концепция сборника отразилась и в его заглавии. «Абсурд и вокруг» — полемическая отсылка к названию

посвященного Мартину Эсслину сборника «Вокруг абсурда», авторы и составители которого ограничили понимание абсурда лишь сферой театрального искусства.

Сборник опирается на материалы международной конференции «Абсурд и славянская культура XX в.», которая состоялась в октябре 2001 г. в Цюрихском университете и в работе которой приняли участие философы, литературоведы, культурологи и лингвисты из славянских стран (Белоруссии, Македонии, России, Украины, Хорватии), а также из Германии, Литвы, Франции и Швейцарии. На приглашение участвовать в работе конференции откликнулись писатели Владимир Сорокин и Михаил Шишкин, режиссер Оксана Чепелик, выступив с авторскими работами, созданными по законам абсурдного канона, а также переводчица Доротея Троттенберг. В подготовке и проведении конференции принимали активное участие Йохан-Ульрих Петерс, Элизабет Сарна, Анита Михалак, Аннамария Вольф, Доминик Ролле. Своими знаниями и опытом в подготовительный период конференции неустанно помогала Алла Геннадьевна Тарасюк.

Редакция приносит благодарности Швейцарскому Национальному фонду по поддержанию научных исследований, Швейцарской Академии гуманитарных наук и Славянскому семинару, оказавшим финансовую помощь в проведении конференции и издании этого сборника. И в заключение хочется выразить сердечную благодарность Алексею Кошелеву, давшему согласие довести сборник до читателя, Маргарите Григорян, без профессиональной и человеческой поддержки которой авторам пришлось бы очень нелегко, а также Елене Зуевской и Сергею Жигалкину, опекавшим дизайнерскую часть работы.

Литература

Александров 1965 — *А. Александров.* Даниил Хармс//День поэзии. М.; Л., 1965. С. 290–291.

Александров, Мейлах 1967а — А. *Александров, М. Мейлах.* Творчество Даниила Хармса // Тартуский гос. ун-т: Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 101–104.

Александров, Мейлах 1967б — А. *Александров, М. Мейлах.* Творчество Александра Введенского // Тартуский гос. ун-т: Материалы XXII науч. студ. конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 105–108.

Арутюнова 1987 — *Н. Д. Арутюнова.* Аномалии и язык: (К проблеме языковой «картины мира» // Вопр. языкознания. 1987. № 3. С. 3–19.

Барт 1989 — Р. *Барт.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Блум 1998 — *Х. Блум.* Страх влияния: Теория поэзии // Страх влияния: Карта перечитывания / Пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та CEU, 1998. С. 7—132.

Богомолов 1997 — *Н. А. Богомолов.* Заметки о русском модернизме // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 246–255.

Брокгауз, Ефрон 1890–1904 — Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон/ Под ред. И. Е. Андреевского. СПб., 1890–1904. Т. 1.

Брокгауз, Ефрон 1916 — Новый энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. СПб., 1916. Т. 1.

Булгаков 1993а — *С. Булгаков.* Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 517–537.

Булгаков 1993б — С. *Булгаков.* Философия хозяйства // Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1993. С. 47–308.

Булыгина, Шмелев 1990 — *Т. Булыгина, А. Шмелев.* Аномалии в тексте: Проблемы интерпретации // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. М.: Наука, 1990. С. 94—106, 105.

Буренина 2000а — *О. Буренина.* «Трагедия» творчества, или Литература как «остров мертвых» (Вагинов и Набоков) // N. Bukhs (éd.). Sémiotique de la peur dans la culture et la littérature russes. P. 431–442. (Revue des études slaves, LXXII).

Буренина 2000б — *О. Буренина.* Quia absurdum…//Die Welt derSlaven, XLIV. 2000. S. 173–198.

Буренина 2001 — *О. Буренина.* Литература — «остров мертвых» (Набоков и Вагинов) // В. В. Набоков: Pro et Contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология. Т. 2. СПб.: Изд-во Христ. гуманит. ин-та, 2001. С. 471–484.

Бугрова 1994 — *Т. Бутрова.* Абсурд по-американски // Современная драматургия. 1994. № 1. С. 193–202.

Валиева 1998 — *Ю. Валиева.* Поэтический язык А. Введенского: Поэтическая картина мира: Автореф. дис…. канд. филол. наук. СПб., 1998.

Вейсман 1991 — А. *Д. Вейсман.* Греческо-русский словарь: (Репр. вос-произв. 5-го изд.: СПб., 1899). М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991.

Великовский 1960 *С Велик скии* Мифология абсурда / Лит газета № 72.18 июня 1960. С 5.

Венцлова 1997 — *Т. Венцлова* «О Чехове как представите е реального искусства» Собеседники на пиру. Ст. о русской литературе. Вильнюс: Baltos lankos, 1997 С. 33–47.

Геллер 1999 — *Л. Геллер* Теория ХА[<-ЮРМ]СА Wiener slawistischer Almanach. Bd 44.1999 S. 67-123.

Герасимова 1988 — *А. Герасимова* Проблема смешного в творчестве обэриутов Автореф дис… канд. филол. наук. М., 1988.

Герасимова 1995 — *А. Герасимова.* Даниил Хармс как сочинитель: (Проблема чуда) // Новое литературное обозрение. 1995 № 16. С. 129–139.

Гончаров 1980 — *И. Гончаров.* Литературный вечер // Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. М.: Худож лит., 1980. С. 32–124.

Демурова 1994–1995 — *Н. М. Демурова.* Alice Speaks Russian: The Russian Translations of Alice's «Adventures in Wonderland» and «Through the Looking-Glass» // Harvard Library Bulletin. Vol. 5, № 4. Cambridge, Mass.: Published by Harvard Univ. Library, 1994–1995. P. 11–29.

Ионеско 1999 — *Э. Ионеско.* Лысая певица// Носорог / Пер. с франц. Т. Ивановой. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 20–51.

Йованович 1981 — *М. Йованович.* «Ситуация Раскольникова» и ее отголоски в русской советской прозе: (Пародийный аспект) // Зборник за славистику. Нови Сад: Матица Српска, 1981. С. 45–57.

Йованович 1983 — *М. Йованович. А.* Введенский — пародист: К разбору «Ёлки у Ивановых» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 12. 1983. S. 71–86.

Камю 1989 — *А. Камю.* Из эссе «Миф о Сизифе» // Избранное: Сб. / Пер. с франц. С. Великовского. М.: Радуга, 1989. С. 352–354.

Клюев 2000 — *Е. В. Клюев.* Теория литературы абсурда. М.:

УРАО, 2000.

Кобринский 1999 — *Александр Кобринский.* Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда// Учен. зап. / Моск. культурологический лицей № 1310. М., 1999.

Копелев 1959 — *Л. Копелев.* Осторожно — трупный яд! // Знамя. 1959. № 2. С. 234–236.

Кошмаль 1993 — *В. Кошмалъ.* Новелла и сказка: Событие, случай, случайность (Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс) // В. Маркович, В. Шмид (ред.). Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1993. С. 235–248.

Кукулин 19 5 — *И. Кукулин* «Двенадцать» А. Блока, жертвенный козел и сюжетосложение у Даниила Хармса. Новое литературное обозрение. 1995 № 16 С 147 153.

Кукулин 1997 — *И Кукулин* Рождение постмодернистского героя по дорог из Санкт Петербурга через Ленинград и дальше (Проблема сюжета и жанра в повести Д. И Хармса «Старуха) Вопр литературы. 1997 № 4 С. 62–90.

Кулик 1998 — А *Кулик.* Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского / Терентьевский сборник. М, 1998. С. 167–220.

Куликов 1974 — *И. С. Куликов.* Абсурд вместо логики // Философия и искусство модернизма. М.: Политиздат, 1974. С. 110–133.

Кьеркегор 1998 — *Серен Кьеркегор.* Страх и трепет / Пер. с дат. Н. Исаевой. М.: ТЕРРА — Книжный клуб: Республика, 1998. С. 15—112.

Малинин 1961 — А. *М. Малинин* (ред.). Латинско-русский словарь. 2-е изд. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1961.

Маршак 1955 — *С. Маршак.* Стихи, сказки, переводы. В 2 кн. Кн. 2. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955.

Михельсон 1865 — А. Д *Михелъсон.* Объяснение 25 000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней. М., 1865.

Набоков 1998 — *В. Набоков.* Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / Пер. с англ. Вл. Харитонова. М.: Независимая Газета, 1998. (Сер. „Литературоведение“). С. 465–476.

Набоков 1999 — *В. Набоков.* Николай Гоголь // Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ. Ив. Толстого. М.: Независимая Газета, 1999. (Сер. „Литературоведение“). С. 31—134.

Падучева 1982 — *Е. Падучева.* Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // Семиотика и информатика. Вып.

18. М.: ВИНИТИ, 1982. С. 76–119.

Падучева 1983 — *Е. Падучева.* Проблемы коммуникативной неудачи в сказках Льюиса Кэрролла// Tekst i zdanie (zbiór studiów pod redakcią T. Dobrzyńskiej i E. Janus). Wroclaw; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Lódź, 1983. С. 139–160.

ПСИС 1861 — Полный словарь иностранных слов, вошедший в состав русского языка (составленный по образцу немецкого словаря Гейзе). СПб., 1861.

Ревзина, Ревзин 1971 — *О. Ревзина, И. Ревзин.* Семиотический эксперимент на сцене: Нарушение постулата нормального общения как драматический прием // Учен. зап. / Тартуский гос. ун-т. (= Труды по знаковым системам. Вып. 5). Тарту, 1971. С. 232–254.

Сажин 1995а — *В. Сажин.* Блок у Хармса // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 140–146.

Сажин 1995б — *В. Сажин* (ред.). Хармсиздат представляет. СПб.: М. К. — Хармсиздат: Изд-во „Арсис“, 1995.

Сигов 1986 — *С. Сигов.* Истоки поэтики ОБЭРИУ // Russian Literature. Vol. XX. 1986. С. 87–95.

Смирнов 1991 — *И. Н. Смирнов.* О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // Wiener slawistischer Almanach. SB. 28. Wien, 1991. С. 108–115.

Строганова 1994 — *Е. Н. Строганова.* Из ранних лет Даниила Хармса: Архивные материалы // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 67–80.

Токарев 2002 — *Д. В. Токарев.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самуила Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Толль 1863–1864 — *Ф. Г. Толль.* Настольный словарь для справок по всем отраслям знания. В 3 т. СПб., 1863–1864. Т. 1.

Успенский, Бабаева 1992 — *Ф. Успенский, Е. Бабаева.* Грамматика „абсурда“ и „абсурд“ грамматики // Wiener slawistischer Almanach, 29.1992. S. 127–158.

Флоренский 1996 — 77. *Флоренский.* Обратная перспектива // *Его же.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство: Центр изучения, охраны и реставрации наследия священника Павла Флоренского, 1996. С. 9—72.

Халатов 1966 — 77. *Халатов* Даниил Хармс — кто же он такой? К 60-летию со дня рождения // Детская литература: Лит. — критический и библиогр. ежемесячник Комитета по печати при Совете министров РСФСР и Союза писателей РСФСР. 1966. № 2. С. 23–24.

Хармс 1993 — Д. *Хармс.* Меня называют капуцином: Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М.: МП

„каравенто“: „пикмент“, 1993. С. 72.

Чернорицкая 2001 — *О. Л. Чернорицкая.* Поэтика абсурда. Т. 1: Классика. Вологда, 2001.

Черных [1993] — *П. Я. Черных.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. 3-е изд. В 2 т. Т. 1. М.: Рус. язык, [1993].

Чертков 1968 — *Л. Н. Чертков.* Обэриу// Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М, 1968. С. 375.

Чуковская 1960 — *Л. Чуковская.* В лаборатории редактора. М., 1960.

Шапир 1994 — *М. Шапир.* Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопр. литературы. 1994. № 3. С. 328–332.

Шестов 1909 — *Л. Шестов*. Творчество из ничего. СПб., 1909.

Шестов 1998 — *Л. Шестов.* Киркегард — религиозный философ // Сёрен Кьеркегор: Наслаждение и долг/Пер. с дат. Петера Ганзена. Ростов н/Д: Феникс, 1998.

Шмид 1998 — *В. Шмид.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: INAPRESS, 1998.

Щепилова 1963 — *Л. Щепилова.* Чему служит театр абсурда// Лит. газета. № 40. 2 апреля 1963. С. 4.

Эйхенбаум 1986 — *Б. Эйхенбаум.* Как сделана „Шинель“ Гоголя // О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л.: Худож. лит. Ленингр. отдние, 1986. С. 45–63.

Ямпольский 1996 — *М. Ямполъский.* Окно//Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 34–58.

Ямпольский 1998 — *М. Ямпольский.* Беспамятство как исток: Читая Хармса. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Янгиров 1997 — *Р. М. Янгиров.* Даниил Хармс: „лицом к национальности“: (О неосуществленном издании стихотворения „Миллион“) //Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 279–283.

Adorno 1980 — *Th.* W. *Adorno.* Asthetische Theorie. Frankfurt am Main, 1980.

Amor 1973 — *G. B. Amor.* Das Absurde und die Autonomie des Ästhetischen bei Albert Camus. Berlin: Zentrale Universitätsdruckerei, 1973.

Azarmi 1970 — *A. A. Azarrni.* The Theatre of the Absurd: A Study of Communication. United States Univ., 1970.

Bosquet 1990 — A. A. *Bosquet.* Capitaine de l'absurde. Paris: Le cherche midi éditeur, 1990.

Brater, Cohn 1990 — *E. Brater, R. Cohn* (eds). Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama. Michigan: Univ. of Michigan, 1990.

Burkhardt 1998— *D. Burkhardt.* Absurde Argumentation // Markus Giger, Björn Wiemer (Hrsg.). Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik (polyslav). Bd 1. München, 1998. S. 67–76. (Die Welt der Slaven. Sammelbände / Сборники 2). 5-4005.

Cardullo 2002 — *B. Cardullo.* The Avant-Garde, the Absurd and the Postmodern: Experimental Theatre in the Twentieth Century // Forum Modernes Theater. Bd 17. Heft 1. Tubingen: Günther Narr Verlag, 2002. P. 3–18.

Cartledge 1990 —P. *Cartledge.* Aristophanes and his Theatre of the Absurd. Bristol: Bristol Classical Press, 1990.

Cassedy 1984 — S. *Cassedy.* Daniil Kharms' s parody of Dostoevskii: antitragedy as political comment // Canadian-American Slavic Studies. Vol. 18. 1984. P. 268–284.

Chances 1982 — *E. B. Chances.*CexovandXarms: Story/Anty-story//Russian Journal of Languages. Vol. 36, № 123–124.1982. P. 181–192.

Chances 1985 — *E. B. Chances.* Daniil Charms' „Old Woman" climbs her Family tree: „Starucha" and the Russian Literary Past // Russian Literature, XVII. 1985. P. 353–366.

Cheron 1983 — *G. Cheron.* Michail Kuzmin and the Oberiuty: an Overview // Wiener slawistischer Almanach. Bd 12.1983. S. 87—101.

Cornwell 1991 — *N. Cornwell* (ed.). Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. London: Univ. of London, 1991.

Daumal 1993 — *K Daumal.* L' évidence absurde: (1926–1934). Paris: Gallimard, 1993.

Deleuze 1969 — *G. Deleuze.* Logique du sens. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.

Diels, Kranz 1951 — *H. Diels, W. Kranz.* Die Fragmente der Vorsokratiker. Bd 1. Berlin: Weidmann, 1951.

Dier 1998— *0. Dier.* Die Lehre des Absurden. Eine Untersuchung der Philosophie Nietzsches am Leitfaden des Absurden. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.

Dlugosch 1977 — *I. Dlugosch.* Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Douchin 1970 — *J.-L. Douchin.* Le Sentiment de l' absurde chez Gustave Flaubert. Paris: Minard, 1970.

Drawicz 1964 — A. *Drawicz.* „U" dla zabawy // Wspyłczesnośč. № 21. 1964. S. 5.

Drechsler 1988 — *U. Drechsler.* Die „absurde Farce" bei Beckett, Pinter und Ionesco. Vor- und Überleben einer Gattung. Tübingen: Günther Narr Verlag, 1988.

Drosdowski, Grebe, Köster, Müller 1963 — *G. Drosdowski, P. Grebe, R. Köster, W. Müller.* Duden: Das Herkunfts-Wörterbuch: Die Etymologie der deutschen Sprache: DB. 7. Mannheim; Wien; Zürich:

Dudenverlag, 1963.

Drucker 1976 — *B. Drucker.* Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden. Schaeuble, 1976 (Deutsche und vergleichen-de Literaturwissenschaft, 1).

Douchin 1970 —*J.-L. Douchin.* Le Sentiment de l' absurde chez Gustave Flaubert. Paris. Minard, 1970.

Ehrig 1973 — *H. Ehrig.* Paradoxe und absurde Dichtung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.

Eliot 1963 — *Th. S. Eliot.* Metaphysical poets//Selected Essays 1917–1932. London; N. Y., 1963.

Esslin [1961] — *M. Esslin.* The Theatre of the Absurd. Woodstock, N. Y.: The Overlook Press, [1961].

Flaker 1969 — *A. Flaker.* O minijaturama Danila Harmsa: (Poetika apsurda u sovjetskoj knizevnosti) // Forum: mjesecnik Razreda za Knijzevnost Hrvatske Akademij e Znanosti i U mj etnosti, januarj uni, VIII. Godiste, XVII. Knjga. Zagreb, 1969. S. 683–688.

Flusser 1992— *V. Flusser.* Bodenlos: eine philosophische Autobiographie. Bensheim: Bollmann, 1992.

Foakes 1993 — A. *Rakes.* Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare' s Art. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.

Fokkema 1984 — D. *W. Fokkema.* Literary History, Modernism and Postmodernism. Amsterdam: Benjamin, 1984.

François 1973 — C. *François.* La notion de l' absurde dans la ittérature française du XVII^{e} siècle. Paris: Klincksieck, 1973.

Franke 1978 —*J. Franke.* Elemente des Theaters der Grausamkeit und des Absurden im Werk des englischen Dramatikers Edward Bond (Dissertation). Mainz: Hochschulschrift, 1978.

Fried 1988 — *E. Fried.* Quia absurdum // H. Bender (Hrsg.). Was sind das für Zeiten: Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre. München, 1988.

Fuegi 1982 —*/ Fuegi.* The Alogical in the Plays of Brecht // K. S. White (ed.). Alogical Modern Drama. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1982. P. 13–24.

Galloway 1966 — *D. D. Galloway.* The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger. Austin: Univ. of Texas Press, 1966.

Gelhard 1995 — *D. Gelhard.* Absurdes in Jordan Radickovs Lazarica: Ver-such einer tiefenpsychologischen Deutung. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995.

Giaquinta 1991 — *R. Giaquinta.* Elements of the Fantastic in Daniil Kharms' s „Starucha“ // N. Cornwell (ed.). Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. London: Univ. of London, 1991.

Gibian 1971 — *G Gibian* (ed. and transi.). Russia' s Lost Literature

of the Absurd: A Literary Discovery: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. Ithaca; London, 1971.

Gobler 1995–1996 — *F. Gobler.* Daniil Charms' „Slučai“ (Fâlle) und die russischen Volksmärchen // Zeitschrift für slavische Philologie, Bd LV. 1995–1996. S. 27–52.

Corner 1996 — *R. Gomer.* Die Kunst des Absurden. Überein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

Grimm 1977 —*J. Grimm.* Roger Vitrac: Erste Vorlâufer des Theaters des Absurden. München: Fink, 1977.

Grob 1994— *Th. Grob.* Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit: ein literarisches Paradigma der Spàtavangarde im Kontext der russischen Moderne. Bern: LangVerlag, 1994.

Hagen 1979 —*J. F. Hagen.* „Furcht und Zittem“ // M. Theunissen, W. Grève (Hrsg.). Materialen zur Philosophie Soren Kierkegaards. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Hansen-Love 1994 — A. *A. Hansen-Love.* Konzepte des Nichts im Kunst-denken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) //Poetica, 26, 3/4.1994. S. 308–373.

Hardy 1983 — *Th. Hardy.]ude* the Obscure / Ed. with intro, and notes by C. H. Sisson. Harondsworth, 1983.

Hassan 1975 — /. *Hassan.* Joyce, Beckett und die post-moderne Imaginatio // H. Mayer, U. Johnson (Hrsg.). Das Werk von Samuel Beckett: Berliner Colloquium. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. S. 1—25.

Haug 1966 — *W. F. Haug.* Jean-Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Haug 1976 — *W. F. Haug.* Kritik des Absurdismus. 2. überarb. Aufl. Köln: Pahl-Rugenstein, 1976.

Heidegger 1963 — *M. Heidegger.* Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer, 1963.

Heidsieck 1969 — A. *Heidsieck.* Das Groteske und das Absurde im mo-dernen Drama. Stuttgart; Berlin; Kôln; Mainz: Kohlhammer, 1969.

Hinchliffe 1969 —A. *P. Hinchliffe.* The Absurd. London: Methuen and C° Ltd, 1969.

Hirsch 1976 — *E. D. Hirsch.* The Aims of Interpretation. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976.

Hubbert 1995 — *J. Hubbert.* Metaphysische Sehnsucht, Gottverlassenheit und die Freiheit des Absurden. Untersuchungen zum Werk von Franz Kafka. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1995.

Ingarden 1968 — *R. Ingarden.* Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Iser 1975 — W. *Iser.* Die Figur der Negativität in Bekkets Prosa // *H Mayer, U. Johnson* (Hrsg.). Das Werk von Samuel Beckett: Berliner

Colloquium. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. S. 54–71.

Iser 1976 — W. *Iser*. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1976.

Jaccard 1991 — *J.-Ph.Jaccard*. Daniil Harms et la fin de l' avant-garde russe. Bern: Peter Lang SA, 1991.

Kasak 1976 — W. *Kasak*. Daniil Charms: Absurde Kunst in der Sowjet-union // Die Welt der Slaven, XXI, Heft 2.1976. S. 70–80.

Kluge 1989 — *F. Kluge*. Etymologisches Wörterbuch. 22. Aufl. Berlin; N. Y.: de Gruyter, 1989.

Kobow 1967 — *G. Kobow*. Absurdes Lebensgefühl und szenische Struktur im dramatischen Frühwerk (1833–1834) von Alfred de Musset. Berlin: Freie Universität, 1967.

Kofler 1970 — *L. Kofler*. Abstrakte Kunst und absurde Literatur: ästhetische Marginalien. Wien; Frankfurt; Zürich: Europa-Verlag, 1970.

Koschmal 1986 — *W. KoschmaL* Vom „mythischen“ zum absurden Dialog: Zur Poetik ostslavischer Volksschauspiele // Poetica, 18.1986. S. 27–50.

Kott 1970 — *J. Kott*. The Absurd and Greek Tragedy // *T. W. Zyla* (ed.). Proceedings of the Comparative Symposium III. Lubbock, Texas, 1970. P. 77–93.

König 1978— *G. König*. Die Kinderlyrik der Gruppe Oberiu // Wiener slawistischer Almanach. Bd 1.1978. S. 57–78.

Lennartz 1998 — *N. Lennartz*. Absurdität vor dem Theater des Absurden: (Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewählten Beispielen von Lord Byron bis T. S. Eliot). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.

Lodge 1981 — *D. Lodge*. Working with Structuralism: Essays and Reviews on nineteenth-and twentieth Century Literature. Boston; London; Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Luyster 1984 — *R.W. Luyster*. Hamlet and Man' s Being: The Phenomenology of Nausea. Lanham, MD: Univ. Press of America, 1984.

Martin 1991 — *J. Martin*. L' absurde. Paris, 1991.

Martini 1981 — A. *Martini*. Retheatralisierung des Theaters: D. Charms' „Elizaveta Bam“ // Zeitschrift für slavische Philologie. Bd XLII. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1981. S. 146–166.

Marwald 1968 —*J.R. Marwald*. Zur Beduetungsentwicklung von frz. absurde und absurdité. Bonn, 1968.

Megill 1985 — A. *Megill*. Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida Berkeley: Univ. of California Press, 1985.

Michalski 1991 — *M. Michalski*. Slobodan Peš č's film „Slučaj Harms“ and Kharms' s Sluchai // N. Cornwell (ed) Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials. London. Univ. of

London, 1991. P. 123–131.

Muller 1978 — *B.* Мм Iter. Absurde Literatur in RuBland: Entstehung und Entwicklung. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978. (Arbeiten und Texte zur Slavistik, 19).

Muller-Scholle 1988— *Ch. Müller-Scholle.* Das russische Theater des Absurden: Charms — Vvedenskij // Zeitschnft fur Ästhetik und allge-meine Kunstwissenschaft. Bd 33/ 1. Bonn: Bouvier Verlag, 1988. S. 57–92.

Nietzsche 1997 — *F. Nietzsche.* Werke. In 3 Bd. 1. Bd. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Nivat 1982 — *G. Nivat.* Le crayon vert de Kharms // Vers la fin du mythe russe: Essais sur la culture russe de Gogol à nosjours. Lausanne: L' Age d' Homme, 1982. P. 233–236.

Onions 1966— *Ch. T. Onions* (éd.). Oxford Dictionary of English Etymology. 5. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Pavis 1980 — *P. Pavis.* Dictionaire du théâtre: termes et concepts de l' analyse théâtrale. Paris: Editions Sociales, 1980; [рус. изд.: М.: Прогресс, 1991].

Picard 1978 — *H. R Picard.* Wie absurd ist das absurde Theater? Konstanz: Universitätsverlag Konstanz GMBH, 1978.

Roberts 1997 — *G. Roberts.* The Last Soviet Avant-Garde: Oberiu — fact, fiction, metafiction. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.

Rosenkranz 1979 — *K. Rosenkranz.* Ästhetik des Häßlichen (mit einem Vorwort zum Neudruck v. Wolfahrt Henckmann). Darmstadt, 1979.

Rosenthal 1977 — *B. Rosenthal.* Die Idee des Absurden: Friedrich Nietzsche und Albert Camus. Bonn: Bouvier, 1977.

Rosset 1967 — *C. Rosset.* Schopenhauer: Philosophe de l' absurde. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

Savelsberg 1966 — *H. E. Savelsberg.* Das Absurde als Spiel und Revoke in Albert Camus' „Le Mythe de Sisyphe“. München: W. und I. M. Salzer, 1966.

Scotto 1986 — 5. *D. Scotto.* Xarms and Hamsun: Staruxa solves a mystery // Comparative Literature Studies. Vol. 4, № 23.1986. P. 282–296.

Stellman 1985 — *J Stellman* An analysis of „Elizaveta Bam“ Russian Literature, XVII. 1985 P 319–352.

Stellman 1992—/ *Stellman* Aspects of Dramatic Communications: Action, Non-action Interaction (A. P. Cechov, A. Blok, D. Charms). Amsterdam, 1992.

Stoimenoff 1984 — *L. Stoimenoff.* Grundlagen und Verfahren des sprach lichen Experiments îm Fruhwerk von Dannl I. Charms. Frankfurt am Main; Bern; N. Y.: Verlag Peter Lang, 1984.

Stone 1965 — *M. Stone.* Absurdes Theater — faschistisches

Theater? Bana-litat im adelsstand der Philosophie. Anmerkungen zu einem Buch *I I* Die Welt der Literatur, 1965. 18. Februar, 4.

Stone-Nakhimovsky 1978 —A. *Stone-Nakhimovsky.* The Ordinary, the Sacred, and the Grotesque in Daniil Kharms» s «The Old Woman» *I I* Slavonic Review. June, 1978. P. 216–223.

Stone-Nakhimovsky 1982 — A. *Stone Nakhimovsky.* Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksander Vvedenskii//Wiener slawistischer Almanach. SB. 5. Wien, 1982.

Styan 1981 — *J. L. Styan.* Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

Sus 1965 — *O. Sus.* Metamorfózy smíchua vzteku. Brno: Blok, 1965. (Edi-ce Hosta do domu. Sv. 4).

Taylor [1962] —*J.R. Taylor.* Anger and After: A Guide to the New British Drama. London: Methuen and CO LTD, [1962].

Thesaurus 1831 — Thesaurus Linguae Graecae. Paris, 1831.

Thesaurus 1900 — Thesaurus Linguae Latinae. Leipzig, 1900.

Tomovič 1980 —S. *Tomovič.*JunakApsurda. Titograd: Pobjeda, 1980.

Ubersfeld [1977] — A. *Ubersfeld.* Lire le théâtre. Paris: Messidor, Éd. Sociales, [1977].

Urban 1990 — *P. Urban* (Hrsg.). Fehler des Todes: Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten. Frankfurt am Main: Verlag d. Autoren, 1990.

Vlašič-Anič 1997 —A. *Vlašič-Anič.* Harms i dadaizam. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književnasmotru, 1997.

West 1966 — *P. West.* The Wine of Absurdity. Pennsylvania, 1966.

Wicki-Vogt 1983 — *M. Wicki-Vogt.* Simone Weil: Fine Logik des Absurden. Bern; Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1983.

Wostyn 1976 — *H. Wostyn.* Le nouveau théâtre ou l'invasion de l'absurde. T. 2. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1976.

Ziegler 1982 — *R. Ziegler.* Die Modelierungdes dramatischen Raumes in Daniil Charms' «Architektor» (1. Teil) // Wiener slawistischer Almanach: Festschrift für Günther Wytrzens zum sechzigsten Geburtstag. Bd 10.1982. S. 351–364.

I
Теория абсурда

Жан-Филипп Жаккар (Женева)
«Cisfinitum» и смерть
«Каталепсия времени» как источник абсурда

Многозначность слова «абсурд» весьма усложняет любые попытки обобщения. Когда мы говорим об абсурде, то почти всегда на первых порах думаем о *философском абсурде,* корни которого восходят довольно далеко, к проявлениям кризиса мысли в XIX веке (Шопенгауэр, Ницше), и который приводит нас прежде всего к Альберу Камю. Камю видит абсурд в трагической связи, которая соединяет человека с миром, остающимся для него непонятным и противопоставляющим ему «бессмысленное молчание» Бога (см. *Миф о Сизифе)*. Это составляет, безусловно, одну из основ абсурда — такого, каким он отражается в литературе XX века после кризиса исторического авангарда и, в частности, в «театре абсурда»[161]. У Даниила Хармса это проявляется совершенно очевидным образом: во всех его прозаических текстах 30-х годов тем или иным способом всплывает чувство разрыва между героем и миром — разрыва, великолепно выраженного в следующих двух фразах: «Я мир. А мир не я» («Мыр»)[162].

Тем не менее, если оно и является обязательным, то этого измерения далеко не достаточно для того, чтобы определить литературное произведение, обладающее вышеуказанными параметрами, как абсурдное. Более того, нельзя забывать вторую фазу процесса, описанного Альбером Камю, в котором человек восстает (см. *Человек бунтующий)*. Иными словами, как это довольно точно подчеркивает Ольга Буренина, «человек абсурда отнюдь не лишает действительность смысла (…), но сама лишенная смысла действительность наделяет человека креативной силой, восстанавливающей смысл вопреки всему», и эта семантизация выражается в крике:

> Человек кричит — мир молчит. Иными словами, экзистенциалистское понимание абсурда можно сформулировать следующим образом: абсурд есть попытка семантизирования (криком) десемантизированного — распад, бессмысленность и безумие мира человек пытается собрать, осмыслить и образумить[163].

Однако, чтобы можно было действительно говорить о *«литературе* абсурда», необходимо, чтобы в произведении наличествовали и другие особенности, связанные с его построением в смысле поэтики (эстетики). Но идет ли речь о философии или о поэтике, мне кажется, что большую часть вопросов, связанных с абсурдом, можно свести к проблеме *времени.* Это особенно поражает нас в произведениях Хармса, у которого мы в действительности находим не только философское размышление о времени, но и прямое воздействие этого размышления на саму его манеру письма.

Время и бесконечность

Поскольку я уже немало писал на эту тему[164], то ограничусь изложением лишь нескольких основных положений, касающихся многочисленных размышлений Хармса о времени. Как яркий наследник авангарда (подобно близкому к нему поэту Александру Введенскому и философам Якову Друскину и Леониду Липавскому[165]), Хармс был воодушевлен идеей возможности развития эстетической системы, которая в состоянии будет отразить весь мир в его Совокупности (и, стало быть, в Бесконечности). Однако на практике эта бесконечность оказалась очень схожей с «бессмысленным молчанием» Бога и самого мира: непостигаемой, невидимой и не поддающейся описанию как таковая Для того, чтобы преодолеть это препятствие, Хармс и изобрел то, что он назвал «цисфинитной логикой», или Cisfinim'ом, призванной выразить это понятие. В этом, впрочем, и заключалась великая мечта авангарда. Бесконечность прямой, то есть пространства, стало возможным выразить в форме круга, то есть в форме нуля [166]. Что касается времени, то оно вроде бы полностью (то есть бесконечность прошлого и бесконечность будущего) могло сконцентрироваться в ноль-точке, в бесконечности настоящего, несущего в себе бесконечность мира. Эта ноль-точка, которая уже присутствовала в центре внимания супрематической системы Малевича, и явилась «ответом на все вопросы» [167]. Но этот грандиозный проект провалился, и ноль в действительности оказался тем, чем был: абсолютной пустотой, готовой поглотить индивидуума.

Что же произошло?

А произошло следующее: этот «цисфинитный ноль», который должен был стать чем-то вроде бесконечного настоящего, оказался на самом деле просто точкой перехода, совершенно безвременной и, соответственно, без собственного существования,

зажатой между бесконечностью прошлого, которого уже нет, и бесконечностью будущего, которого еще нет. В противоположность тому, что думал Хармс[168], встреча этих двух разных несуществующих бесконечностей не могла создать нечто существующее. И эта великая пустота и является уделом абсурдного человека. Введенский описывает это еще прозрачнее, когда он утверждает в «Серой тетради»:

> Время единственное, что вне нас не существует. Оно поглощает все существующее вне нас. Тут наступает ночь ума. Время (…) восходит над нами как ноль. Оно все превращает в ноль. (Последняя надежда — Христос Воскрес.) [169]

Очевидно, что мы оказываемся перед апокалиптическим видением («и времени уже не будет», пишет Иоанн Евангелист; Откр 10 6), и это измерение является некоей константой для абсурдного человека.

Время и смерть

Разработка и последовавший затем крах этой системы сильно повлияли на поэтику Хармса. Это влияние определяет два различных периода его литературного пути. Первому из этих периодов, по меньшей мере до 1932 года (дата его первого тюремного заключения и ухода из литературной жизни), соответствует преимущественно поэтическое творчество, которое можно связать с великими всеобъемлющими (и утопическими) мечтаниями авангарда. «Цисфинитная» логика, которую Хармс описывает в своих нескольких псевдофилософских трактатах, несет в себе идею времени, сведенного к нулю; но этот ноль определяет заполненность его «я» в бесконечном времени, наконец-то прирученном. В этом и заключается смысл маленького стихотворения, названного «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» (1930):

> Вот и Вут час.
> Вот час всегда только был, а теперь только полчаса.
> Нет полчаса всегда только было, а теперь только четверть часа.
> Нет четверть часа всегда только было,
> а теперь только восьмушка часа.
> Нет все части часа всегда только были, а теперь их нет.
> Вот час.

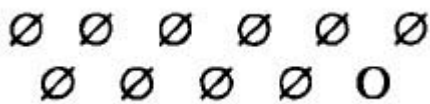
Вут час.
Вот час всегда только был.
Вот час всегда только быть.
Вот и Вут час[170].

В этих стихах проявляется процесс распада на составные части, возврата к нулевой точке, который мы уже несколько раз наблюдали. Но в данном случае категория, которая распадается на отдельные части, необычна, поскольку речь идет о времени. Разлагая час таким образом, чтобы свести его к самой маленькой единице, поэт стремится все к тому же нулю, который и в самом деле является бесконечно малой частицей настоящего, то есть частицей ближайшей и неорганизован ной реальности. Итак, реальность есть «бесконечное небытие». Это не логика конечного (будь конечное восьмушкой часа или целым часом — безразлично) и не логика бесконечного (недоступного по определению), но логика *цисконечного,* то есть непосредственной реальности, помещающей «я» в настоящее, равное нулю и вечно обновляющееся.

Крах этой системы, полной оптимизма, приведет к радикальному изменению поэтики писателя, и второму периоду его пути соответствует то, что можно назвать (со всей подобающей осторожностью) «абсурдным периодом Хармса». Одной из наиболее характерных черт этого изменения является постепенный переход от поэзии к прозе[171]. Или, чтобы быть точнее: его поэзия (очень редко встречающаяся во второй половине 30-х годов) превращается в выражение ужаса перед условиями существования абсурдного человека. Но этот человек и есть сам Хармс, и здесь мы оказываемся в категории философского абсурда, описанного Камю: это и есть причина, по которой стихи Хармса приобретают, в основном, форму молитв и безнадежных жалоб, тональность которых та же, что и в личных записных книжках его того же периода. Во всяком случае, становится ясно, что характеристики *поэтики* абсурда следует искать не здесь.

Зато эти поиски можно осуществить в его прозе. И здесь опять можно констатировать, что определение этой поэтики обеспечивается анализом категории времени. Как уже было сказано, этот ноль, в который Хармсом было вложено столько надежд, оказался ужасающей пустотой, которая является не чем иным, как смертью. Смерть — это единственная существующая бесконечность и, значит, единственный «Cisfinitum». Эксперимент с «Цисфинитумом» привел лишь к дроблению времени на части

(каждая из которых станет маленькой смертью) и разрушению его линейности. Введенский отлично выразил эту мысль в «Серой тетради»:

> В мире летают точки, это точки времени. Они садятся на листья, они опускаются на лбы, они радуют жуков. Умирающий в восемьдесят лет, и умирающий в 10 лет, каждый имеет только секунду смерти. Ничего другого они не имеют. Бабочки однодневки перед нами столетние псы. Разница только в том, что у восьмидесятилетнего нет будущего, а у десятилетнего есть. Но и это неверно, потому что будущее дробится. Потому что прежде чем прибавится секунда, исчезает старая, это можно было бы изобразить так:
>
> 
>
> Только нули должны быть не зачеркнуты, а стерты. А такое секундное мгновенное будущее есть у обоих, или у обоих его нет, не может и не могло быть, раз они умирают. Наш календарь устроен так, что мы не ощущаем новизны каждой секунды [172].

Чувство абсурда также рождается из этой трагической альтернативы: смерть («остановка времени»; «уже не будет времени») или же раздробленное и лишенное линейности время, где каждое мгновение существует лишь для себя (т. е. без определенного «порядка», как деревья в лесу, по определению Друскина[173]) или, скорее, пытается существовать. Именно это восприятие времени очень сильно повлияло на *повествовательную* прозу Хармса. Самое впечатляющее проявление этого влияния — это уничтожение причинно-следственных связей. Отсутствие этих связей было возможно в поэзии. Иногда это даже было одно из требований, выдвигаемых «левым искусством», на чем особенно настаивал Введенский в той же самой «Серой тетради», где, говоря о глаголах, он достаточно четко объясняет влияние, которое может оказать его восприятие времени на его собственное письмо:

> Глаголы на наших глазах доживают свой век. В искусстве сюжет и действие исчезают. Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их

> нельзя уже назвать действиями. Про человека, который раньше надевал шапку и выходил на улицу, мы говорили: он вышел на улицу. Это было бессмысленно. Слово вышел, непонятное слово. А теперь: он надел шапку, и начало светать, и (синее) небо взлетело как орел [174].

Мы видим, что этот принцип, о котором упоминает Введенский, убедителен в художественном плане — так же, как и его пример. Но, как он сам констатирует, и само понятие нарративности отходит в прошлое. В самом деле, для рассказа о каком-либо событии обязательно требуется определенное взаимоотношение со временем. Эти взаимоотношения (как мы увидим далее) усложняются из-за того, что во всяком повествовании требуется наличие двух видов времени, как это нам известно еще с эпохи формалистов: «фабульного» и «повествовательного» («erzählte Zeit» / «Erzählzeit»; «temps de l' histoire» / «temps du récit»).

Симфонии

Большое количество текстов Хармса построено по принципу перечеркнутых нулей, которые нарисовал Введенский. Другими словами, эти тексты часто представляют собой аккумуляцию *зачинов*[175]. Это всё равно что пытаться, двигаясь от нуля, пробиваться к единице, до которой невозможно добраться… Как если бы время превратилось в пространство, да еще в такое, которое оказалось сведено к бесконечно малой величине (иначе говоря, к тому, что есть почти *ничто)*. Крошечная миниатюра «Встреча» является хорошим примером этого процесса:

> Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который купив польский батон, направлялся к себе восвояси. Вот, собственно, и все.

Мы здесь встречаемся с неким «несобытием», скрытым в обличье обычного начала повествования. То, что в эстетической системе Хармса можно назвать «симфонией» (здесь мы следуем значению, вкладываемому в этот термин самим автором), на самом деле является аккумуляцией маленьких «встреч», начал повествования, которое никак не может получить статус настоящего повествования, давая таким образом хаотическую картину мира [176].

Немало текстов Хармса построено по такому широко прокомментированному принципу: «Начало очень хорошего летнего дня», подзаголовком которого служит термин «симфония» («симфония» здесь воплощает в себе пространственное противопоставление начал событий), «Синфония (sic) № 2» (в которой развитие повествования резко обрывается и представляет собой прерывистую цепочку звеньев, никак не связанных друг с другом), «Случаи» (где персонажи умирают, еще не успев войти в пространство текста) и многое другое… Понятие «син-фония» прекрасно выражено в следующей записке Хармса 1934–1935 годов:

> Цена его головы такая же как и цена отдельных частиц его головы. Симфония![177]

Особенно интересно отметить, что в некоторых случаях каждый фрагмент «симфонии» пронумерован, что можно рассматривать как отражение текста в самом себе или же как метаописание. Это имеет место в таких произведениях, как «Связь», «Пять неоконченных повествований». Название последнего говорит само за себя: это пять безнадежных попыток повествования быть осуществленными, но каждый раз оно возвращается в ноль-точку, то есть в *небытие,* от которой оно пыталось отдалиться. Таким образом, нам ничего по сути дела не рассказывается, так как рассказывать, по сути дела, нечего.

Эта констатация позволяет объяснить тот факт, что «Голубая тетрадь № 10» (о рыжем человеке, у которого ничего не было, так что непонятно, о ком идет речь, и лучше о нем замолчать) стала эмблемой такого рода поэтики: больше нет темы, больше нет фабулы, больше нет сюжета, больше даже нет персонажа и так далее. Однако, когда уже кажется, что больше *ничего* нет, мы начинаем замечать то, что остается: а именно — сам текст! И это нас приводит к обсуждению важнейшей проблемы — автореференциальности текстов Хармса.

Автореференциальность

В заключении своей статьи Ольга Буренина весьма тонко подмечает тенденцию абсурда создавать «совокупность практически автономных микросюжетов», результатом чего становится нечто вроде отсылки текста к самому себе, которую исследовательница называет «автосемантичностью» [178]. Действительно, мы замечаем, что сведение повествования к нулю создает новое пространство — пространство самого текста. Это

причина, по которой текст ищет в самом себе способы восстановить причинно-следственную связь, которой нет в описываемой действительности. Можно даже сказать, что он изобретает для себя «автомотивировку» за неимением любой другой. Приведу пример для иллюстрации вышесказанного:

> Однажды Петя Гвоздиков ходил по квартире. Ему было очень скучно. Он поднял с пола какую-то бумажку, которую обронила прислуга. Бумажка оказалась обрывком газеты.
>
> Это было неинтересно. Петя попробовал поймать кошку, но кошка забралась под шкап. Петя сходил в прихожую за зонтиком, чтобы зонтиком выгнать кошку из-под шкапа. Но когда Петя вернулся, то кошки уже под шкапом не было.
>
> Петя поискал кошку под диваном и за сундуком, но кошку нигде не нашел, зато за сундуком Петя нашел молоток. Петя взял молоток и стал думать, что бы им такое сделать. Петя постучал молотком по полу, но это было скучно. Тут Петя вспомнил, что в прихожей на стуле стоит коробочка с гвоздями. Петя пошел в прихожую, выбрал в коробочке несколько гвоздей, которые были подлиннее, и стал думать, куда бы их забить. Если была бы кошка, то конечно было бы интересно прибить кошку гвоздем за ухо к двери, а хвостом к порогу. Но кошки не было. Петя увидел рояль. И вот от скуки Петя подошел и вбил три гвоздя в крышку рояля.
>
> *9 октября 1936 года*

Этот текст хотя и начинается традиционным «однажды», обещающим дальнейшее повествование, не в состоянии произвести никакую фабулу: либо потому, что это неинтересно или скучно, либо потому, что персонаж слишком вялый, либо, наконец, из-за непоследовательности последнего, которая вынуждает его к действиям, какие можно назвать «абсурдными» в обычном смысле слова, то есть нелепыми. По этой причине данный текст тоже можно считать нагромождением *зачинов*, даже если все время речь идет об одном и том же единственном персонаже. Однако текст сам создает (здесь — на фонетическом уровне) необходимую связь между героем *Гвозд*иковым и единственным законченным действием, самым абсурдным из всех, — забиванием *гвозд*ей в рояль. Этот прием далеко не нов. Достаточно вспомнить гоголевского *Пирог*ова, который спасался

от тоски, съедая два слоеных *пирожк*а, и многие другие случаи «словесной маски», которыми испещрены произведения великого писателя-классика и которые так удачно описаны Борисом Эйхенбаумом. Однако фундаментальное нововведение в текстах Хармса — это отсутствие всего прочего. Автореференциальность берет верх над всем остальным. Уничтожая все элементы повествования, которые в принципе создают повествование, Хармс в конечном счете дает понять совершенно другое: как именно он пишет тексты, которые мы читаем. По этой причине мы всегда можем найти в текстах Хармса обнажение приема. В рассказе о Пете Гвоздикове это было определенное использование ономастики, но это всего лишь небольшой пример.

Фабульное время / повествовательное время

Нет никаких сомнений, что время, столь фундаментальное во всем повествовании понятие, имеет право на толкование не только как философская категория, существующая вне текста в качестве предпосылки, но и как категория нарративная, предстающая в первозданном виде. Это значит, что оно *описывается* в тексте, который, казалось бы, описывает совсем другое.

Если вернуться к двум вышеупомянутым типам времени («фабульное время» и «повествовательное время»), то можно подойти к некоторым текстам Хармса под совершенно новым углом зрения, — особенно к текстам, в которых рассказывается о падении. Падение — само по себе красивая, впрочем, довольно мрачная метафора сближения с ноль-точкой, которое совершается, как правило, довольно худо, и метафора ускорения времени, вплоть до его упразднения («каждый имеет только секунду смерти»; «и времени больше не будет»)… Но это — время философское. Упоминание падения равным образом вводит и употребление времени как художественной категории.

Хорошо известный «случай» «Вываливающиеся старухи» начинается фразой: «Одна старуха, от чрезмерного любопытства, вывалилась из окна, упала и разбилась». Мы отдаем себе отчет, что в этой фразе два времени находятся в прекрасном соответствии: падение (фабульное время) длится столько же, сколько и время повествования о падении (повествовательное время).

Совсем иная ситуация имеет место в рассказе 1940-го «Упадание», о котором Александр Кобринский совершенно верно пишет, что это «вершина опытов Хармса с художественным

временем» [179]. В этом рассказе два человека с предельной замедленностью падают с крыши, что, в свою очередь, как весьма хорошо показал петербургский исследователь, подобно распространенному приему в кинематографе.

> Два человека упало с крыши. Они оба упали с крыши пятиэтажного дома, новостройки. Кажется школы. Они съехали по крыше в сидячем положении до самой кромки и тут начали падать. Их падение раньше всех заметила Ида Марковна. Она стояла у окна в противоположном доме и сморкалась в стакан. И вдруг она увидела, что кто-то с крыши противоположного дома начинает падать. Вглядевшись,
>
> Ида Марковна содрала с себя рубашку и начала этой рубашкой скорее протирать запотевшее оконное стекло, чтобы лучше разглядеть, кто там падает с крыши. Однако сообразив, что пожалуй падающие могут, со своей стороны, увидеть ее голой и невесть, что про нее подумать, Ида Марковна отскочила от окна и спряталась за плетеный треножник, на котором когда-то стоял горшок с цветком. В это время падающих увидела другая особа, живущая в том же доме, что и Ида Марковна, но только двумя этажами ниже. Особу эту тоже звали Ида Марковна Она как раз в это время сидела с ногами на подоконнике и пришивала к своей туфле пуговку. Взглянув в окно, она увидела падающих с крыши. Ида Марковна взвизгнула и, вскочив с подоконника, начала спешно открывать окно, чтобы лучше увидеть, как падающие с крыши ударятся об землю. Но окно не открывалось. Ида Марковна вспомнила, что она забила окно снизу гвоздем, и кинулась к печке, в которой она хранила инструменты: четыре молотка, долото и клещи. Схватив клещи, Ида Марковна опять подбежала к окну и выдернула гвоздь. Теперь окно легко распахнулось. Ида Марковна высунулась из окна и увидела, как падающие с крыши со свистом подлетали к земле.
>
> На улице собралась уже небольшая толпа. Уже раздавались свистки, и к месту ожидаемого происшествия не спеша подходил маленького роста милиционер. Носатый дворник суетился, расталкивая людей и поясняя, что падающие с крыши могут вдарить собравшихся по головам. К этому времени уже обе Иды Марковны, одна в платье, а другая голая, высунувшись в окно, визжали и били ногами. И вот, наконец, расставив

руки и ноги и выпучив глаза, падающие с крыши ударились об землю.

Так и мы, иногда, упадая с высот достигнутых, ударяемся об унылую клеть нашей будущности.

Совершенно ясно, повторяю, что несоответствие двух времен можно найти во всех видах повествований (рассказах, повестях, романах): можно довольно легко втиснуть 20 лет в одну страницу или 1 час растянуть на 200 страниц, и понятно, что случай с «Вываливающимися старухами» весьма специфический. Однако природа происходящего в этом тексте совершенно иная. Действительно, если повествовательное время растягивается и более не соответствует фабульному времени (как в рассказе «Вываливающиеся старухи»), то можно констатировать, что оба вида времени разделяются до такой степени, что появляется новое фабульное время. Поясняю: если бы длина текста зависела от отступлений — описание дома или возвращение к прошлому этих людей, — либо если бы это был обрамленный рассказ, то мы имели бы дело с обычным повествованием. Однако здесь персонажи (причем один из них сам является рассказчиком), которые находятся в противоположном здании, успевают произвести невероятное количество действий, а внизу успевает собраться целая толпа, и милиционер отнюдь не вынужден торопиться, чтобы поспеть к месту происшествия вовремя. Таким образом, наряду с двумя местами действия (то есть оба здания) у нас имеются и два фабульных времени, каждое из которых имеет и свое повествовательное время. Более того, несоответствие двух типов времени в одном случае противоположно несоответствию в другом случае: рассказ о падении много длиннее, чем само падение, тогда как рассказ о деятельности различных персонажей в здании напротив много короче, чем необходимая длительность этой деятельности[180].

Эта весьма выразительная «гетерохронность» (термин Кобринского) должна нас заставить задаться вопросом, о чем в самом деле идет речь в этом тексте. Мне кажется, что Хармс прежде всего — скорее, чем падение двух персонажей и чем истерику обеих Ид Марковен и всей остальной толпы, — описывает здесь фундаментальную проблему поэтики. Повторяю еще раз, что это не ново: когда Гоголь начинает рассказ *Иван Федорович Шпонька и его тетушка* словами «С этой историей случилась история», он не совершает ничего иного[181]: смысл слова *история* относится к фабульному времени в первом случае, тогда как во втором — к повествовательному. Все это вписывается в общую автореференциальную тенденцию литературы, которой

невозможно избежать и без которой литература не могла бы существовать. Однако у Хармса мы наблюдаем решительную радикализацию, соединенную с той самой тенденцией обнажения приема, которую мы видим в «Упадании». Поэтому можно сказать, что в этом тексте, как и в «Вываливающихся старухах», Хармс ведет речь о проблеме времени в прозаических текстах. И не только времени вообще, но и всех приемов, которые с ним связаны: причинно-следственные связи, замедление, затяжка и т. д.

Можно обобщить, сказав, что в конечном счете то, о чем повествуется в текстах Хармса, является не столько историей персонажа или событиями, с ним связанными (ср. у Введенского: «события не совпадают со временем», «время съело событие» [182]), сколько историей самого текста, и это находится в идеальном соответствии: повествование переместилось с фабулы, то есть с истории, которая рассказывается и которая (как мы уже видели) не может существовать, на историю истории («С этой историей случилась история»); иначе говоря — от повествования к «метаповествованию», и второе полностью замещает первое…

Заключение

Эти размышления о прямом влиянии философской специфики абсурдного времени на поэтику так называемых «писателей-абсурдистов» далеко не исчерпывают темы. Мне показалось интересным подойти к проблематике абсурда в связи с проблемой времени, и это, как представляется, довольно убедительно отображает поразительные изменения, которые произошли с этими писателями за несколько лет активной литературной деятельности; с писателями, которые начинали в рамках авангарда, как раз в то время дошедшего до своих пределов. На самом деле, можно сказать, что идея идеальной автореферециальности была исторической частью программы авангарда (а также, вне всякого сомнения, и вообще модернизма). Она была вписана уже в *Черный квадрат* Малевича, в заумь Хлебникова и Крученых, и т. д. Но это была эпоха, когда верили, что автореференциальность может стать выражением Всеобщности мира. Потом мечта целого поколения потерпела крах, и на смену бесконечному времени, которое надеялись описать словами, пришло время раздробленное, несущее в себе неподвижность и смерть, которую слово, в свою очередь раздробленное, могло описать лишь в безнадежных попытках раскрыться, однако постоянно возвращаясь к «бессмысленному

молчанию», с которым сталкивается человек абсурда.

Завершая, мне хотелось бы добавить, что предпосылки этого краха существовали уже довольно давно… возможно, даже с самого начала. Например, в 1913 году, когда Василиск Гнедов только-только издал свою брошюру *Смерть искусству,* состоящую из 15-ти «поэм», каждая из которых была не длиннее одной строки, а в двух случаях даже сводилась к одной-единственной букве. Например, в поэме 14-й, ставшей столь знаменитой, — «Ю». Здесь автореференциальность максимальна. Разумеется, являясь в сборнике в качестве предпоследнего включенного в него произведения, она, эта буква «Ю», призывает к себе букву «Я», являющуюся не только следующей и последней буквой русского алфавита, но и одновременно, разумеется, местоимением первого лица единственного числа; местоимением, которое мы были бы вполне вправе ожидать от хорошего эгофутуриста; местоимением, которое, заметим, также автореференциально и которое вписывает автономного индивидуума в великое Всё… Но это уже философия.

На самом деле произошло другое. Последняя в сборнике «поэма» сводится к ее названию: «Поэма конца». Это всё: она, стало быть, является совершенно афонической. Причем эта «афония» перформативна, поскольку название, предвещающее конец, обращено в сторону молчания. Это молчание было, однако, прочитано. Владимир Пяст вспоминает в своей книге *Встречи,* как автор декламировал эту заключительную «поэму»:

> Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, быстро подымаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой[183].

Конечно, можно сказать, как это делает Сергей Сигей в предисловии к переизданию Гнедова, что поэт «оказывается у истоков современного синтетического искусства» [184]. Однако, оказываясь на экстравербальной территории, мы меняем регистр (танец, «перформанс», «body-art»). Поэт-эгофутурист

Иван Игнатьев в своем манифесте-предисловии к «Смерти искусству» заявляет следующее: «Гнедов Ничем говорит целое Что» [185]. Но все же далее добавляет, что будущее литературы есть *Безмолвие*…

Однако молчания не наступило или же, точнее, это молчание оказалось столь грохочущим, что его нарекли *абсурдом.*

Литература

Буренина 2000 — *О. Буренина*.... quia absurdum // Die Welt der Slaven, XLV. 2000. С. 265–284.

Введенский 1993 — *А. Введенский* Полное собрание сочинений / Сост. М. Мейлах, Вл. Эрль. Т. 2. М.: Гилея, 1993.

Геллер 1999 — *Л. Геллер*. Теория Ха [о(-)м] са // Wiener slawistischer Almanach, 44.1999. С. 67–123.

Гнедов 1913 — *В. Гнедов*. Смерть искусству. Пятнадцать (15) поэм. СПб., 1913.

Друскин 2000 — *Я. Друскин*. Разговоры вестников // «... Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников / Сост. В. Сажин. В 2 т. Т. 1. М.: Ладомир, 2000. Т. 1. С. 542–547.

Жаккар 1992 — *Ж.-Ф. Жаккар*. Чинари // Russian Literature, XXXII. 1992. С. 77–94.

Жаккар 1994 — *Ж.-Ф. Жаккар*. Возвышенное в творчестве Даниила Хармса // Wiener slavistischer Almanach, 34.1994. С. 61–80; перепеч. в: Хармсиздат представляет: Исследования. Эссе. Воспоминания. СПб.: Хармсиздат, 1995. С. 8—19.

Жаккар 1995 — *Ж.-Ф. Жаккар*. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический Проект, 1995.

Жаккар 1998 — *Ж.-Ф. Жаккар*. «Оптический обман» в русском авангарде: О «расширенном смотрении» // Russian Literature, XLIII. 1998. С. 245–258.

Кобринский 1999 — А. *Кобринский*. Поэтика «Обэриу» в контексте русского авангарда. Ч. 2 //Учен. зап. / Моск. культурологический лицей № 1310. М., 1999.

Пяст 1997 — *Вл. Пяст*. Встречи. М.: НЛО, 1997.

Сажин 2000 — *В. Сажин* (сост.). «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н Олейников / Сост. В. Сажин. В 2 т. Т. 1. М.: Ладомир, 2000; 1 е изд М., 1998.

Сигеи 1992 — *С. Сигей*. Эгофутурналия без смертного колпака// *В. Гнедое*. Собрание стихотворений. Trento: Univ. di Trento, 1992. С. 7–27.

Хармс 1997 — Д. *Хармс*. Полное собрание сочинений / Сост. В. Сажин. СПб.: Академический Проект, 1997.

Хармс 2001 — Д. *Хармс*. Неизданный Хармс: Полное собрание сочинений/ Сост. В. Сажин. СПб.: Академический Проект, 2001.

Хармс 2002 — Д. *Хармс*. Записная книжка № 31 // Полное собрание сочинений. В 2 т. / Сост. Ж.-Ф. Жаккар, В. Сажин. Т. 2. СПб.: Академический Проект, 2002.

Esslin 1977 — *M. Esslin*. Le Théâtre de l' absurde. Paris: Buchet/ Chastel, 1977; пер. с англ.: The Theatre of the Absurd, 1971.

Jaccard 1985 — *J.-Ph. Jaccard*. De la réalité au texte: L' absurde

chez Daniil Harms // Cahiers du monde russe et soviétique, 26 (3–4). 1985. P. 269–312.

Jaccard 1988 — *J.-Ph. Jaccard.* Daniil Harms dans le contexte de la littérature de l' absurde russe et européenne// Contributions des savants suisses au X Congrès international des slavistes à Sofia. 1988. Bern: Peter Lang, 1988. P. 145–169; англ. изд.: Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd / Ed. N. Cornwell. London: Macmillan, 1991. P. 49–70.

Jaccard 1991 —*J.-Ph. Jaccard.* Daniil Harms et la fin de l' avant-garde russe. Bern: Peter Lang, 1991; рус. изд.: Жаккар 1995.

Jaccard 1994— *J.-Ph. Jaccard.* Daniil Harms: Poète des années vingt, prosateur des années trente: Les raisons d' un passage // Revue des études slaves, LXVII / 4.1994. P. 653–663.

Леонид Геллер (Лозанна)
Из древнего в новое и обратно
О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рескине

…и сэр Джон Рескин, перепутавший понятия добра, истины и красоты, заваривший сладкую кашицу современности.

Андрей Белый[186]

Нижеследующие, мало упорядоченные, замечания родились по ходу литературного семинара, который автор этих строк вел в Лозанне зимой первого года нового столетия вместе с Анн Кольдефи-Фокар из парижской Сорбонны. Тема возникла благодаря именно ей, автору замечательной монографии о Борисе Пильняке, в которой был сделан подход и к таким аспектам его письма, которые, вероятно, заслуживают звания гротеска. Предлагаемая статья должна составить часть нашей общей, более обширной работы. Желанием не мешкая приступить к теме я обязан, наряду с давней памятью о занятиях фантастикой и разными пограничными явлениями, сравнительно свежему влечению к компаративистике и, конечно, случаю вмешаться в разговор об абсурде, территории, которую от гротеска отделяет весьма проницаемая ничья полоса.

Мои мнения обязывают меня одного; но они возникли в обсуждениях и спорах, за которые пользуюсь случаем поблагодарить: и Анн Кольдефи, и Анастасию Виноградову, принявшую участие в семинаре, и лозаннских студентов.

I

Тема этой статьи — гротеск, но последуем за сделанным наблюдением о соотношении абсурда и гротеска: их области нередко перекрещиваются или смешиваются. Наблюдение банальное, но факт достоин внимания, ибо как на уровне бытовом, так и университетском принципиальной сложности в их разделении нет. Понятие абсурда оформляется в среде философии и богословия *(credo quia* zzfaurdim Тертуллиана, логическое *reductio ad absurdum*), гораздо более позднее — понятие гротеска — в среде искусства (Даль: «живописное украшенье, по образцу найденных в римских подземельях, из

пестрой смеси людей, животных, растений»). Абсурд означает, собственно, «ответ глухого» и, в упрощении, — нелогичность, несвязность мысли, нелепость, а гротеск — смехотворную и (или) пугающую непропорциональность, причудливость формы. Абсурд отсылает в первую очередь к «внутреннему» плану содержания, гротеск — в первую очередь к «внешнему» плану выражения. Разграничение четкое — и все же работает со сбоями. Назовем тому три причины, никак не претендуя исчерпать вопрос.

Во-первых, постоянное разговорное употребление обоих слов стирает их терминологическую окраску и способствует не столько размыванию их значения, сколько невнимательному с ними обращению.

Во-вторых, объемы и контуры понятий сильно зависят от культурных ареалов, в которых они находят применение. Французы, так давно усвоившие слово «гротеск», что оно стало международным в его французском, а не исконном итальянском облике, постоянно пользуются им, но мало склонны придавать ему растяжимые смыслы. Одними из немногих оказались: Гюго — с идеей о совмещении в гротеске возвышенного и уродливого — и Готье, мысль которого отлилась у одного из исследователей в квазиформалистских терминах: «по отношению к установленным и благородным, но застывшим формам гротеск представляет собой разнообразие, богатство, открытые возможности для изобретательности и фантазии» [187]. Нужен оказался Михаил Бахтин, чтобы увидеть в раблезианской манере письма всеохватность миропонимания. Зато французы, особенно в наше время, обращают усиленное внимание на категорию бессмыслицы или абсурда, может быть, вследствие картезианского культа точной мысли. Именно во Франции термин переносится на литературу, в которой переживался «опыт абсурда» (Камю, Ионеско, Беккет, Адамов), и на литературный стиль.

Иначе в немецкой традиции. Гротеск понимается там очень широко: как эстетическая категория, как восприятие мира. Авторитет романтиков придал гротеску огромный вес: вспомним, сколь важное место занял он в их теории, особенно у Фридриха Шлегеля; в их практике, особенно у Гофмана. Но еще раньше Карл Фридрих Флегель обозначил этот подход в заглавии своего капитального труда: «История комического гротеска. Вклад в историю человечества» [188]. И позже немецкие ученые серьезнее других подходили к гротеску. Это не значит, что они не замечали явления «абсурдности». В своей *Эстетике безобразного* (1853) Карл Розенкранц вводит Гротеск вместе со Странным, Барочным и Бурлескным в рубрику «Случайное и Произвольное» подкласса «Низкое» класса «Вульгарное», типа «Искажения». И среди

Искажений, среди «Отвратительного» из класса «Противное» (не берусь точно переложить термины этой таксиномии, замечательной по старательности и тонкости) он не забывает упомянуть *абсурдное*, глупое, безумное как «Безвкусное», лишенное вкуса, т. е. вызванное замешательством, беспорядком чувств и суждений. Но абсурдному Розенкранц уделяет мало внимания, тогда как в большом разделе о «Карикатуре» он подробно обсуждает ряд черт, свойственных (или традиционно приписываемых) именно гротеску[189]. По-видимому, это предпочтение вообще характерно для немецкой традиции. Лео Шпитцер считал ярким гротеском поэтику Христиана Моргенштерна[190], которую уже в 1934 году советская энциклопедия называет абсурдистской. В последнем издании Фишер-Лексикона, охватывающего все вопросы литературоведения, не говорится о литературе абсурда, но гротеску, сведенному в одну категорию с фантастикой, отведена целая статья. Недавняя антология «гротескной поэзии» включает много абсурдистских стихов, и уже Вольфганг Кайзер, автор самой известной на Западе книги о гротеске, толковал с этой точки зрения Жарри, экспрессионистов, сюрреалистов, ту литературу, большую часть которой современные французские критики обычно подводят под гриф «абсурд»[191].

Когда, с неприязнью описывая модернистский гротеск, Бахтин указывает на творчество Жарри и экспрессионистов — он следует этой традиции[192].

Третья причина путаницы: и абсурд и гротеск в искусстве — явления сложные, исторически сложившиеся: их корни уходят далеко, оба они древнее своих названий.

Нелепостью пользуются уже и Аристофан, и Лукиан, и уже у них она близка одновременно и грубокомическому травестированию героики (тому, что позже будет называться бурлеском), и игре в уродливое. Гротескна жестикуляция сатиров и их позы, нелепы их действия, изображенные на вазах: сатир, который пытается совокупиться с каменным сфинксом, составляющим часть архитектурной декорации, путает порядки мира [193]. Или стихотворная «вздорная смесь» *(fatrasies)* XVI века: чем не предтеча литературы абсурда, пример поэтической бессмыслицы? Однако именно в них некоторые искусствоведы видят литературное соответствие гротеску как орнаментальному стилю [194]. Такие «гротески» в стихах явно предшествуют «вздорным одам», введенным в русскую поэзию Сумароковым (вот строки, изощренные почти по-олейниковски: «Крепчайших вин горю в жару, Во исступлении пылаю: В лучах мой ум блистает солнца, Усугубляя силу их»), но источниками тут были и

ироикомическая пародия, и поэтика «превратного мира», мира наоборот — важнейшего элемента и гротескнофантастической, и пародической, и утопической топики, начиная с тех же Аристофана и Лукиана. Или еще вопрос: абсурдны, гротескны или фантастичны песьеглавцы, безглавцы, схиоподы («зонтоступы», прикрывающиеся от солнца своей гигантской ступней) и другие обитатели дальних стран из письменно-иконографической традиции, которая идет в древности с Востока в Грецию и через Средневековье доходит до XVII века? [195] Эти образы Иного, Чужого, Экзотического действовали в христианскую эпоху, видимо, как «фактографическое» чудное-чудесное доказательство наличия в мире воли Божией, которая подчиняет себе все законы и выражает себя в бесконечно богатых формах творения. Но вот они входят в демонологию Босха, Брейгеля, Грюневальда, сливаются с другими страшилищами: античными гибридами, средневековыми глифами (потешно-противными головами на ножках, символами греховности), невиданными зверями барочных трактатов по зоологии [196]. И возрождаются в эпоху модернизма под видом пауков-глазоногов, знаков метафизики Одилона Редона, или марсиан Уэллса, или брюхомордого Хряпала из сказки Евгения Замятина. Как однозначно определить их природу?

Попытки использовать упрощенные или априорные и внеисторические формулировки для разделения близких категорий нонсенса, бурлеска, гротеска, абсурда, карикатуры случаются [197], но они, как правило, мало убедительны. А таксиномии, подобные книге Розенкранца, важны как раз тем, что показывают, как условны классификации художественных явлений, точнее, как богаты возможности комбинаторики в искусстве.

Современная литература абсурда любит создавать атмосферу непонимания и разлада мира приемами гротеска: достаточно назвать *Превращение* Кафки или *Носорогов* Ионеско. Гротескное же изображение уже у Рафаэля требует от имплицитного зрителя временно выйти за рамки рационально-эмпирического понимания мира: на тонких стеблях непонятным образом держатся тяжелые амфоры, из цветов растут звериные головы, контур маски смешивается с ее фоном. Меховая чашка Мерет Опенгейм — самый, пожалуй, знаменитый «абсурдный» объект сюрреализма — мне представляется вещью гротескной по своей орнаментальности, сугубой материальности, своему воздействию на чувственное восприятие, смешению забавного и отвратительного, вызывающему в первую очередь рефлекторную, внерассудочную реакцию. Ярко гротескны «бабы» *(les nanas)* Ники

де Сан-Фаль, но алогична окружающая их веселая ярмарка мобилей Тенгели; а по «невозможным объектам» М. К Эшера — основанным на сведении к абсурду нашей рационально-геометрической перцепции пространства — часто бродят чудовищные насекомые и уродливые карлики: наглядная иллюстрация родства абсурда и гротеска. Нет конца таким примерам.

Гротеск и абсурд могут сочетаться, они переходят один в другой в той мере, в какой план выражения становится содержательным, и насколько, несмотря на различия, их роднит реализуемый на разных уровнях принцип противоречивости, столкновения несовместимых формальных порядков.

Но все же упростим и возьмем такое исходное положение: абсурд — чувство разлада, потеря связности мира, ведущие к безумию, а затем к гибели того, кто их ощущает, будь то Аякс или Поприщин. Гротеск же — странная связность мира, нечто вроде парадокса. Его модель — «силен», причудливая коробочка с духами, названная так по имени Силена, в котором под безобразной внешностью кроется бог. Так объясняет, следуя за платоновским описанием двойника Силена — Сократа, сам великий мастер Рабле в прологе к *Гаргантюа.* Поверим ему.

Присмотримся к русскому материалу.

II

Не буду сверх меры задерживаться на мало еще изученной сравнительной истории терминов «абсурд» и «гротеск» в России. Следует полагать, что последний раньше вошел в широкий обиход, если только не приравнивать абсурд к поэтическому вздору, с которым, как говорилось, был знаком не только XVIII-й, но, возможно, и XVII век. В словарях гротеск долго означал лишь живописный орнамент, но уже в литературе 1830-х годов «слово это начинает употребляться в применении к определенному типу изображения вообще и к различным проявлениям фантастического, уродливо-странного в жизни» [198]. Как всегда, немецкие и французские влияния ведут борьбу с переменным успехом. Так, Белинский видит в гротеске то прихотливую игру, грезу художника, то не лишенное неожиданной красоты сосуществование разных сторон действительности: роскоши и нищеты, величия и грязи, возвышенного и вульгарного [199] (первое толкование близко мысли Шлегеля, второе — Гюго).

Независимо, однако, от семантики слова, ретроспективному взгляду видно, что за ним кроется явление, немаловажное в русской литературе XIX века, после Гоголя заявившее о себе в

творчестве Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Сухово-Кобылина, Алексея К. Толстого, Случевского (список не закончен).

Но если можно еще спорить, так ли уж велико значение гротеска в XIX веке, то начало века XX-го, знаменательно отмеченное гоголевской датой 1902 года, выводит его на самый передний план. Термин все чаще встречается в дискуссиях. Творения же Сологуба, Белого, Блока, Ремизова, Андреева, Сапунова, Евреинова, Мейерхольда в невиданной степени расцвечиваются гротеском разной тональности и интенсивности. Существуют прекрасные работы о гротеске у отдельных авторов той эпохи[200]; но не составлена еще полная перепись его разновидностей — она показала бы масштаб феномена, захватившего все области искусства. Моделью художественного мира для многих становится комедия дель арте. Николай Евреинов создает учение о театрализации жизни и карнавальном ее преображении: «Все молоды в карнавале — даже старики. Все красивы в карнавале — даже уроды»[201]. В статье «Балаган» (1912) Всеволод Мейерхольд развивает цельную теорию двух гротесков, комического и трагического, говорит о масках, куклах, театральном жесте, утверждая мысль о «первобытности», то есть исконной подлинности гротескных форм. Эта теория останется одним из главных элементов его метода и в двадцатые годы (в своих размышлениях он опирается на работу немецкого искусствоведа Карла Шефлера — недавно опубликован ее очень подробный конспект, составленный Мейерхольдом [202]). В 1914 году Борис Эйхенбаум прямо заявляет о неактуальности той реалистической и лирико-поэтической образности, представителем которой казался (не совсем справедливо) Чехов: «Если Гоголь становится сейчас близок нам, если наше воображение опять, быть может, начинает тянуться к гротеску и, осложненное Достоевским, создает образы реалистической фантастики, то не может быть близок Чехов» [203].

Начало века — момент оживления гротеска; немногим позже захватывает прочное место в новых художественных системах абсурд или нечто очень на него похожее: кажущаяся нелепость футуристской зауми, в живописи — пред супрематистский «алогизм». На обороте картины 1913 года Малевич пишет: «Алогическое сопоставление двух форм „скрипка и корова“ как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком» [204]. В этой декларации, похожей по духу на будущие лозунги сюрреалистов (и на любимые сюрреалистами слова Лотреамона о «случайной встрече на хирургическом столе швейной машины с зонтиком» [205]), заложена одна из программ постсимволистского авангарда,

углубляющая ту борьбу с «мещанским смыслом», которую символизм вел приемами гротеска.

Интерес к абсурду немедленно отражает теория. В стиле Гоголя Эйхенбаум находит «логический абсурд» [206]. Напомнив о том, что уже современники Гоголя видели в его описаниях «мир бессмыслицы, воплощенный в полную городскую массу» (Шевырев), Александр Слонимский говорит о «комическом алогизме», составляющем «наиболее яркую форму» гоголевского комического гротеска, и различает в нем комизм «абсурдных умозаключений», «бессвязности», «нескладицы» [207]. Но формалисты и параформалисты склонны подчинять абсурд гротеску, что в изложении Оге Ханзен-Лёве ведет к тому, что одна из категорий поглощает другую: «В гротескном порядке алогичность, потеря семантических и конструктивных связей не являются единичным или исключительным случаем, они тотальны». Как кажется, такая расширительная трактовка идет от немецкой традиции. Гротеск разрастается до размеров «гротескной абсурдности» [208] как мира, так и его восприятия.

Прямым наследником этой тенденции будет Юрий Манн, который считает гротеск широким «принципом типизации», основанным на алогизме[209].

Нарушая хронологию, констатирую: в последнее время видна тенденция обратная — всеохватывающим становится понятие абсурда. Оно окружается ореолом философского престижа (французские философы и их толкование Хайдеггера играют тут не последнюю роль), его применение в литературоведении ширится и завоевывает рубежи, занимавшиеся другими категориями. Признание обэриутов классиками стимулирует процесс: похоже, что критикам более лестно считать их предшественниками новейшей литературы абсурда, чем наследниками древней традиции гротеска[210].

Это относится и к другим писателям. Есть работы, скажем, о прозе Леонида Добычина, где любая стилистическая вольность вроде перестановки темы и ремы толкуется как «отмена языковых и логических связей»[211]. Подобные явления (у Хлебникова, Зощенко, тех же обэриутов) недавно объяснялись так же безапелляционно в перспективе гротеска[212], вызывая такие же принципиальные сомнения.

Продолжается путаница. Типичный ее пример мы найдем в последнем советском энциклопедическом издании по эстетике, достаточно профессиональном по разным другим вопросам. В статье об «Абсурда искусстве» говорится: «один из осн. приемов в А. и. — гротеск», а в статье о гротеске сказано, что там, где последовательно проведены принципы драматургии абсурда, он

не возможен[213]. Характерно тут смешение не категорий, а их функций и отношений между ними.

Тем более плодотворно, на мой взгляд, настаивать на их различении. Наблюдение над гротеском в его отношении к абсурду приводит к выводу, что их совместное присутствие внутри одного текста не означает ни их тождественности, ни совпадения функций. Наоборот, в таком тексте функциональна именно разница. Перефразируя определение Якобсона (и несколько злоупотребляя им), скажу, что в таком тексте *принцип сдвига* проецируется с парадигматической оси, где происходит выбор форм в их пространственной конфигурации-деформации (гротеск), на ось синтагматическую, где выстраивается-нарушается их причинно-следственная последовательность и/или зависимость (абсурд).

Нужно, наверное, поставить модернистскую чуткость к бессмыслице в связь с поисками «новой логики», которые были обусловлены как развитием самой логики и математической логики в работах Фреге, Рассела, Уайтхеда (недаром Льюис Кэрролл был математиком), так и модернистским бунтом против мещанской культуры, и модернистским же увлечением эзотерикой. На все эти поиски в России отзывались незамедлительно; так, очень повлиявший на футуристов Петр Д. Успенский разрабатывает логику без исключенного третьего, «третий органон», который должен казаться нелепостью приверженцам Аристотеля и Бэкона. Именно эта претензия на революционную новизну, на прорыв мысли и языка в будущее, принципиальным образом отличает алогизм модернистов и авангарда от нелепости лепета аристофановых птиц, от несуразности Сатаровых прыжков, от балаганного шутовства, от юродства, от «вздорных од» классицизма и даже от гоголевского «мира бессмыслицы» (ошибка Гоголя как раз и заключалась в том, что он не замечал всей революционности своего абсурдного гротеска и отказывался от него, строя свою утопию).

Может быть, стоило бы отделить философский *абсурд* от «атопии», бессмыслицы древних, и от «алогизма» современных художников. Но не будем умножать терминов: останемся при абсурде.

Следовало бы проверить кажущееся очевидным положение о том, что при всех своих искажающих свойствах гротеск отмечен частичной позитивностью, «конструктивностью», — в отличие от «деконструктивной» негативности абсурда. Гротеск всегда *построен,* пусть вразрез с требованиями гармонической формы. Составленный из несовместимых частей, гротескный гибрид или мир наизнанку, смешной или страшный, — жизнеспособен (как

жизнеспособен в логике парадокс); в гротескном, как в безобразном по Аристотелю, выявляется некая «недостаточность» положительной творящей силы, но не ее отсутствие. Карл Густав Юнг говорил, что безобразное в культуре предвещает изменения и что плохой вкус появляется раньше хорошего[214]. Он, вероятно, думал про гротеск, способный вдувать жизнь в древние архетипы, не заботясь о правилах хорошего поведения.

Однако, особенно в наше время, если важен гротеск — *плохой вкус,* то важен и абсурд-замешательство чувств — *отсутствие вкуса.* Лишенная права на пребывание в мире науки и философии своей онтологической противоречивостью, абсурдная (де)конструкция, заявляя о собственной несостоятельности и через себя — о несостоятельности мира, существует в нем и преображает его, меняя его восприятие, порождая новые значения.

Как намекалось, появление и гротеска и абсурда симптоматично для маятникового движения от прошлого к будущему, от возрождения «первобытного», «истинного», от возврата к истокам — восточным фантазиям, сатировым драмам, средневековым маргиналиям, народному балагану, фольклорной глоссолалии — к разрушению принятых норм и форм во имя творения новых.

Положим эти наблюдения в основу рабочей гипотезы относительно одного из моментов развития русского модернизма. Отталкивание от символизма, последнюю стадию которого О. Ханзен-Лёве называет «гротескно-карнавальной»[215], кладет начало состязанию между гротеском и абсурдом.

Иначе говоря, гротеск и абсурд задают координаты (парадигматику / синтагматику) поля, в котором произрастает новая поэтика (на мой взгляд, не выдерживает испытания на историческом материале мысль о том, что гротеск появляется в начале некой эпохи, а абсурд — в конце, как ее завершение [216], хотя, вероятно, разложение поэтических систем может проходить и при сопровождении абсурдистских процедур и симптомов).

Говоря схематично, *примитивизма* гротескное искажение, *проспективизм* и абсурдное разъятие мира представляются комплементарными величинами для одного из важных течений модерна.

В таком ракурсе можно увидеть уже некоторые вещи Хлебникова и Малевича, многие манифестации заумников 1920-х годов, эксцентриаду ФЭКСов, спектакли Игоря Терентьева [217]. Предельно красноречив пример обэриутов и их сподвижников: среди них Заболоцкий, Олейников, Вагинов определяют полюс гротеска, а Хармс и Введенский — абсурда, причем, если

абсурдизм Заболоцкого не так уж очевиден, то он усиливается у Вагинова и, наоборот, очень сильны элементы гротеска у Хармса. Единство этой разноликой группы обеспечивается напряжением пары сил гротеск — абсурд. Это напряжение более или менее явно пронизывает весь контекст той эпохи. Оно ощутимо, например, в живописи Павла Филонова или прозе Андрея Платонова (что и дает основание сближать их с обэриутами). В *Короле, даме, валете* Набокова старик, глядящий на себя в зеркало между ног, повторяет фигурки, стоящие в таких же позах на полях средневековых рукописей и на картинах Калло или Босха. Фигурки и набоковский персонаж с перевернутым взглядом (ипостась автора) символизируют в конечном итоге ограниченность человека (писателя) и безумие (неуловимость) мира. Они гротескны, а мир абсурден.

Сделав еще один хронологический скачок, мы увидим, что похожий двухтактный механизм срабатывает при преодолении социалистического реализма. Сначала возрождается гротеск (его необходимость показал Андрей Синявский, а вершины, наверное, достигнуты Венедиктом Ерофеевым, Александром Зиновьевым, Эрнстом Неизвестным, может быть, в очень близком родстве с гротеском ужаса и отвращения и Юрием Мамлеевым), а затем происходит активизация обратной связи между гротеском и абсурдом[218]. «Островитяне» и Владимир Марамзин, самиздатский театр абсурда, живописный и поэтический концептуализм, Дмитрий Пригов, Тимур Кибиров, иногда Иосиф Бродский, кино Киры Муратовой, Алексея Германа, Александра Сокурова, в прозе «деконструктивистская» фантастика Владимира Сорокина или Виктора Пелевина, и многие другие вчерашние и сегодняшние события русской культуры происходят на том участке, по которому проходит высоковольтная линия, питающаяся от разницы потенциалов гротеска и абсурда.

Эта линия прямо подсоединяет русский постмодерн к модерну. И одно из ее главных реле — русское *гоголья́нства* установка на Гоголя, такая же фундаментальная сегодня, какой она была столетие назад.

Важная, с моей точки зрения, оговорка: описанная обратная связь между абсурдом и гротеском не исчерпывает возможностей последнего (ни, впрочем, первого). Замятин, Пильняк, Эренбург, А. Толстой (в *Ибикусе),* Эрдман, Булгаков ориентируются на Гоголя по-разному. В их поэтиках содержится более или менее значительная доля гротеска. Она велика в остросюжетной литературе, в «красных пинкертонах», таких, как *Месс Менд* Мариэтты Шагинян. Это обращение к гротескной образности не обязательно сопряжено с появлением абсурда.

Гротеск — не определившееся жанровое единство, это «пафос», модус письма, передающий некое видение мира и способный работать во всех (почти) соединениях. Как думал Готье, как считали итальянские художники Ренессанса или барокко, в эпохи, когда царит иерархия жанров, гротеск — в соответствии со своим первичным назначением — занимает периферию художественного пространства, служит отдушиной, спасает от тесноты условностей, открывает путь новаторству [219].

При помощи образов, поставляемых долгой традицией, достигаются мистические, комические, сатирические эффекты. Гротескная образность взаимодействует с бурлеском, с капъиччо, с комедией масок, с фарсом, с кукольным театром, с акробатикой и танцами (танец-гротеск), с карикатурой, с многими жанрами фантастики. Она питает фантастику научную — киборг, например, «кибернетический организм», никак нельзя назвать абсурдным; это строго рациональная конструкция, он есть не что иное, как гротескный гибрид мертвого и живого, подобный созданиям Босха в *Искушении св. Антония.* Когда гротеск вместо абсурда соединяется с бурлеском или научной фантастикой, координаты текста будут включать соответственно (вместо нарушения причинности и алогического разъятия мира) то правила снижения героики, то правила построения альтернативной реальности[220].

Или же правила построения изощренного пространственного узора, когда гротеск роднится с арабеской. У арабески своя история[221], но начиная с XVII-го и вплоть до середины XIX века эти термины сближаются в словаре изобразительных искусств и в литературе. Гёте называл фрески Рафаэля арабесками. Эдгар По поместил в один сборник свои гротескные рассказы и «арабески», не дав точного указания, как их различить. Для нас принципиальное значение имеет Гоголь, его «Арабески» и их узорное извитие тем, мотивов и слов, в которых задний и передний план — во фразе ли, в описании, или в композиции повествования — постоянно меняются местами, в которых колеблются пропорции, теряется граница между фоном и фигурой, деталь отражает в своей структуре целое. Так создается и гротеск, — но здесь нет места заняться этим богатейшим вопросом.

III

Оставим для другого случая и вопрос о том, насколько свободен и разнообразен в своих соединениях абсурд, и вернемся к хронологии. Если «гротескная абсурдность» не дает надежды на

какую-нибудь гарантию соответствия между изображаемым и эмпирическим мирами[222], то особо гарантирующий именно несоответствие между изображаемым и переживаемым социалистический реализм, постепенно, но неудержимо захватывая власть, будет постепенно же вытеснять гротеск — вместе со всеми его жанровыми и видовыми носителями: сатирой, фантастикой, комедией абсурда. Слова «абсурд», «алогизм», «заумь» мало-помалу выпадают из терминологического словаря и используются как бранные слова для заклеймения формализма или упадка буржуазной культуры.

Пути, которыми идет этот процесс, однако, не совсем прямы. Стоит вспомнить, что после постановки *Ревизора* в 1926 году Мейерхольд делает характерное замечание: к гоголевскому письму «быстро приклеили марку „гротеска“, опошлив впоследствии это понятие до такой степени, что Главлиту давно бы следовало признать это словечко навеки недозволенным к печати» [223]. Если отвлечься от некоторой зловещей двусмысленности юмористического обращения к Главлиту, эти слова показывают, что гротеск как понятие, а может быть, и как стиль, вошел в канон, стал привычным. Его уже надо обновлять или преодолевать — так и был воспринят спектакль Мейерхольда: гротеск в нем работал в виде минус-приема.

Напрашивается вывод (может быть, чересчур поспешный и требующий проверки) о том, что независимо от давления обстоятельств к концу 20-х годов гротеск начинает терять свой престиж в среде левого искусства, особенно если принять в учет функционалистские, производственнические и фактографические течения, в которых место гротеска ужимается до минимума.

С другой стороны, довольно долго советское культурное руководство (прежде всего, в лице Луначарского) терпимо относится к гротеску, связывая его — резонно — с традицией балагана, народных смеховых жанров, с сатирой XX века; и то и другое пользуется несомненным кредитом; разрабатываются разные формы «красного смеха»: эксцентрического мюзик-холла, театра-обозрения, театра сатиры. Луначарский мечтает в 1920 году о новом Петрушке: «Да здравствуют шуты его величества пролетариата! Если и шуты, когда-то, кривляясь, говорили правду царям, то они все же оставались рабами. Шуты пролетариата будут его братьями, его любимыми, веселыми, нарядными, живыми, талантливыми, зоркими, красноречивыми советниками». Мысли Луначарского тогда еще не звучат еретически: «Русская церковь пролагала путь самодержавию и ненавидела гудошников и веселых скоморохов. Они представляли стародавнюю, вольную от аскетизма, республиканскую, языческую Русь, а ведь это она

должна теперь вернуться, только в совершенно новой форме, прошедшая через горнило многих, многих культур, владеющая заводами и железными дорогами, но такая же вольная, общинная и языческая»[224].

По стопам Герцена, писавшего об освобождающей роли смеха в истории, Луначарский долго защищает смех, борется против мысли о его вредности для нового общества, особенно резко высказанной Владимиром Блюмом во время дискуссии о сатире 1929–1930 годов[225]. Непосредственно после дискуссии, устраивая при Академии наук комиссию по изучению сатирических жанров всех времен, Луначарский восклицает, несомый своим красноречием: «Вся история проходила, волнуясь как море, и на гребнях волн этого моря всегда блистал смех». Но, конечно, смех этот — «оружие классовой борьбы»[226]. И надо отличать хороший смех от плохого. *Литературная энциклопедия* 1930 года (ее главным редактором и был Луначарский) посвящает гротеску большую добротную статью, основываясь прежде всего на немецких классических работах; и при этом не упускает случая сделать такое любопытное политическое заключение: если в прошлом гротеск себя оправдал в деле борьбы против угнетателей, то в советскую эпоху красному пролетариату свойственно скорее пристрастие к «грубой комике» *(die derbe Komik),* тогда как к гротеску тянутся «правобуржуазные писатели» — Эренбург и Булгаков[227].

К этому моменту обэриуты уже осуждены, вскоре пойдет разгром Заболоцкого за *Торжество земледелия*, уже начинается борьба против влияния немецкого экспрессионизма в советском искусстве (обнаруженном в работе обществ ОСТ и Октябрь). Разоблачается реакционность экспрессионистской (гротескной) деформации, но еще мыслима «деформация революционная» — «концентрация предмета в одной какой-либо характерной стороне при выключении всех остальных», для показа его положительной или отрицательной сущности[228].

Скоро идеологически ненадежный гротеск сдаст позиции вместе с «революционной деформацией» и «грубой комикой»: о ней пролетариат и руководящие смехом товарищи забудут думать, хотя нельзя сомневаться, что советская эстрада составит некоторый эрзац того народно-культурного балагана, о котором мечтал модернизм, правда, в очень серьезно-политизированной версии (о чем, конечно, позаботились сами авангардисты [229]).

Устанавливается троякая, строго иерархизованная оценка гротеска, замаскированного под «гротескность стиля» в рамках общей категории *сатиры и юмора.* «Обличительный» гротеск Рабле, Свифта, Щедрина ретроспективно принимается (не без

оговорок) как часть классического наследия[230]. Благосклонно оправдывается у Маяковского «острая, гротескная сатира в изображении (…) обломков разрушенного строя» [231]. Не допускаются искажения по отношению к советской действительности. «Микроскоп тоже преувеличивает, но он не искажает. Искажает кривое зеркало. Так что же, следует кривое зеркало признать методом нашей сатиры и юмора? Думаю, что сказать такое не отважится сейчас ни один человек» [232]. Такие размышления ведутся после Всесоюзного совещания, посвященного вопросам советской сатиры и юмора (1949), все участники которого высказались против «юморобоязни».

Странным образом, однако, память о гротеске не исчезает совсем даже в ждановский, наиболее жесткий период; сфера действия у него суживается (карикатурно-памфлетная обрисовка представителей западного мира, капиталистов, фашистов), но его негласное присутствие ощущается во всех спорах о реализме. В разгар ждановских кампаний появляется прочно (и не совсем заслуженно) забытая сегодня книга *Франсуа Рабле* (1948) Елены Евниной. Многочисленные цитаты из западных критиков сопровождают в ней подробный анализ категории комического — в ту пору редкостью стали и упоминание западных работ, и исследование комического. Гротеск описывается как «самое смешное» в комическом и как «форма наибольшей доходчивости и эффективности по впечатляющей силе, по широте своего воздействия на народные массы». Проводится мысль о значении для Рабле, а косвенно — и для современности, наряду с сатирическим гротеска *утверждающего* (бахтинский тезис в зачаточном виде)[233]. Несмотря на свою несвоевременность, книга Евниной получила некоторое признание и имела влияние, о чем свидетельствует хотя бы факт ее перевода на язык братской народной демократии[234].

Вскоре намечается поворот генеральной линии, предваренный знаменитым призывом на XIX съезде партии: «Нам нужны советские Гоголи и Щедрины» [235]. Непосредственно после съезда главный теоретик советского искусства Герман Недошивин возвращает гротеск в систему *сталинского* соцреализма. Упоминая классику от Леонардо до Домье, он строит оппозицию между романтико-буржуазным фантастическим «гротеском страха» и реалистическим «гротеском осуждения». Ново здесь то, что реалистический гротеск, который «всегда звучит гневной силой обличения — „этого не должно быть!“ — может и должен быть направлен и против недостатков самой советской действительности» [236].

Позже, уже после оттепели, задается вопрос, нельзя ли

усмотреть в формах гротеска и фантастики своеобразную реализацию эстетики «революционного романтизма», и будут делаться отдельные попытки реабилитировать экспрессионизм и гротеск на фоне романтической культуры послереволюционных лет как «стилевое течение социалистичекого реализма» [237].

Нужно ли говорить, что право на «реалистический гротеск» будет использоваться в сталинском и даже послесталинском соцреализме с превеликой осторожностью? Его открытое появление возможно лишь в самиздате и предвещает конец соцреализма.

IV

Все сказанное не претендует на новизну — это черновик для будущего жизнеописания *русского гротеска,* составленный с тем, чтобы понятие это могло быть в любой момент проверено на его состав, валентность и сопротивляемость. Это, конечно, не эссенциалистская позиция. Я далек от мысли о некой навечно определенной сущности явления гротеска. И от претензий на новое его определение взамен уже существующих. Явление должно предстать перед наблюдателем во всей своей исторической комплексности. Именно поэтому плодотворным кажется критический подход, разделяющий, а не смешивающий, но и не упускающий из виду целого. Поэтому в историю гротеска естественным образом уложатся как соци-ально-институциональные аспекты его развития, так и обзор разных областей искусства и их взаимосвязей: гротеск в перспективе как «интермедиальной», так и «интрамедиальной» (обменов внутри одной области); гротеск в перспективе междужанровой. Постановка вопроса об этом внешнем контексте (о межкультурных взаимовлияниях? об интертекстуальности?) — такова одна из задач этой статьи.

Несмотря на обилие работ, вопрос едва затронут. Мало учитывалось, например, что русский гротеск последнего века постоянно ощущал польское и чешское присутствие. Станислав Выспяньский в эпоху символизма, Карел Чапек и Ярослав Гашек в 1920-е годы, после Оттепели пугающий юмор Славомира Мрожека, кибернетический бурлеск Станислава Лема, кино Милоша Формана и Ивана Пассера, еще позже — открытие Ежи Гомбровича, Милана Кун деры, Богумила Храбаля: на протяжении всего XX века, пускаясь на поиски нового, Россия прислушивается к западному, но и — к «славянскому гротеску» (добавим сюда и югославскую линию, которую в последнее время с таким блеском воплощает Эмир Кустурица). Приходится констатировать, что это

богатейшее наследие совершенно выпало из поля зрения западных библиографических и обобщающих работ, начиная с классического труда Вольфганга Кайзера и с обзора эволюции понятия пера Франсес Бараш, а кончая недавним подведением итогов французским специалистом Домиником Иэлем[238]. Но и русисты его не учитывают, предпочитая обращаться непосредственно к западным моделям.

Между тем, в каждой из этих традиций создался свой взгляд на гротеск. Пишущему эти строки известны некоторые польские работы. В них много оригинального и важного для понимания гротеска вообще; но кроме того, они проливают с неожиданной стороны свет и на русскую традицию. Вряд ли стоит сомневаться, что русское «гротесковедение» выиграет от знакомства с анализом эстетики гротеска «Молодой Польши», тесно связанной с русским модерном, или с польским исследованием гротескных аспектов творчества Обри Бердсли, влияние которого так сильно ощущалось в России[239].

Тогда как знакомство, например, с гротескно-сюрреалистическим творчеством Станислава Виткевича дает хорошую шкалу для примерки и русской антиутопии, и русского экспрессионизма, и абсурдизма. Разумеется, обратное тоже верно: русская традиция гротеска составляет хороший контрастный фон для польской.

Учет контекста очень (непомерно?) расширяет горизонт изучения гротеска. Здесь об этом речь ведется из принципа. Мне кажется важным выйти за пределы известного материала и, прежде всего, из ставшей стереотипной проблематики. Представленный здесь весьма грубый очерк вопроса делает, как мне кажется, бесспорным тот факт, что весь XX век русскую культуру неудержимо влекло к гротеску, что это была одна из главных линий художественных исканий и одна из главных тем для дискуссий.

Из того следует, между прочим, что русский вклад в теорию гротеска отнюдь не сводится к учению Михаила Бахтина. На Западе противостояние Бахтина и Кайзера (по параметрам: борьба против смерти — страх перед жизнью, сознательное освобождение через смех — чувство несвободы человека, социально-культурный оптимизм — экзистенциальный пессимизм, созидание — разрушение, и т. д.) превратилось в концептуальную основу любого анализа гротеска. Образовался культ Бахтина, главным образом, в марксистской среде, которая и его считает марксистом: именно он якобы открыл, что смех являет собой культуру, что это культура народная, культура сопротивления угнетенных и оружие против угнетателей[240].

Такое бесповоротное разделение и противопоставление двух культур, «официальной» и «народной», — наиболее уязвимая[241] сторона бахтинского толкования гротеска. Но как раз этот подход типичен для советских концепций. Книга Бахтина о Рабле появляется в сложном контексте и отвечает на сложные запросы. Тут стоит напомнить о написанных почти одновременно с нею книге Леонида Пинского (оставшейся неоцененной на Западе, наверное, из-за успеха Бахтина), где на фоне Возрождения и гуманизма блестяще анализируется смех Рабле и комическое вообще — универсальный показатель и восстановитель здоровья общества и мира[242], и работах Юрия Манна, исследовавшего поэтику Гоголя и ставшего видным специалистом по поэтике гротеска.

Итак, Бахтин включается в наметившееся движение и придает ему настоящий размах. Во-первых, он принимает участие в советском споре о гротеске и подытоживает его, не оставляя его почвы — «классового взгляда» на смеховую культуру, но занимая позиции времен Луначарского. Во-вторых, он расширяет рамки спора, возвращая в него теорию карнавализации Евреинова, теорию двух гротесков Мейерхольда. В-третьих, после многолетней замкнутости советской культуры на самое себя он снова вводит спор в самый широкий международный контекст (хотя и тут, как мы видели, он отнюдь не одинок).

Не толковать или критиковать бахтинское учение (о нем столько сказано), а уточнить контекст, достроить его новыми или малознакомыми и забытыми материалами — такова еще одна цель этой статьи.

Бахтин осуществляет новый синтез немецкого и французского понимания гротеска. Но его концепция восходит и к другим источникам.

Возьмем одну из ее главных тем: площадность гротеска (доказательство его публичности и народности), проявляющуюся и в обсценности образов, и в символической реабилитации половой и низкой телесности, и в вульгарности речи. Рабле поставляет материал для рефлексии во всех аспектах. В науку об искусстве путь обсценному открывает, по-видимому, Карл Розенкранц — в знакомой нам *Эстетике безобразного.* Но вполне возможно, что у Бахтина был и другой пример, вне этой вечной «французско-немецкой оси». В 1947 году вышла книга Эрика Партриджа *Непристойности Шекспира.* Бахтин не мог о ней не знать — она послужила сталинской критике окончательным доказательством маразма буржуазного общества: «Ученый англичанин вычислил, что *Гамлет* менее непристоен, чем *Отелло,* но более непристоен, чем *Макбет* (…) Непристойности

— вот единственное, что интересует этого, с позволения сказать, „ученого“, его хозяев и читателей в великом наследии гениального Шекспира — их соотечественника»[243]. Насколько я понимаю, Партридж первым показал семантико-риторическую структуру шекспировского уравнения сексуальности и поэтического творчества. От его работы мог отталкиваться (даже и полемически) Бахтин в своем анализе функций площадной речи. Для нашей статьи не столь важна книга Партриджа (хотя она сохраняет значение, продолжает переиздаваться и содержит ряд любопытных данных для сопоставительного анализа), сколь появление в контексте, который мы выстраиваем, Шекспира — со времен романтизма признанного классика литературного гротеска наряду с Данте и Рабле — и английской линии «гротесковедения», испытавшей разные влияния и вместе с тем оригинальной. Эта область необъятна; мои познания в ней ограничены; но позволю себе по-дилетантски обратиться к ней для завершения моей затянувшейся статьи.

Писавший в конце XVII — начале XVIII века, задолго до появления больших просветительских и романтических теорий, маркиз Шефтсбери видел в гротеске род «рипарографии» (*rhyparography*, от греч. ὀ῾νπαο῾ός «грязный»), занятой изображением, нередко карикатурным, низких аспектов жизни. Рипарографию он находил у фламандских живописцев, не ценил как таковую, но находил плодотворной возможность проникновения ее в героические жанры, как у Рафаэля, когда среди гомерических персонажей появляется фигура повара или фарисея[244]. Вместе с тем Шефтсбери расширил понятие гротеска, поставив его в зависимость, с одной стороны, от религии и этики, а с другой, от способности воспринимать мир. Всякий раз, когда в поисках удовольствий и второстепенных красот разум теряет из виду прекрасно-божественное, он заполняется гротескными образами. Бывает, что художники как бы надевают искажающие очки: любую вещь, все самое серьезное, высокое они видят в бурлескном виде. Это состояние соответствует замешательству чувств и понятий, слабости веры, проявлению древних страстей, когда-то выражавших себя в приапических оргиях, в вакханалиях: «гротеску внешнему неоткуда браться, как из гротеска внутреннего», «что такое атеизм, если не гротеск природы?» [245].

В отрывочных записках Шефтсбери складывается уже почти бахтинская характеристика гротеска: вакхичность, антигероичность, нарушение канонов прекрасной формы, недостаток религиозного чувства. Для наших целей важно, что гротескное по Шефтсбери не только один из художественных

приемов или жанров, а видение, обезбоженное видение мира (читая о художниках, лишившихся способности воспринимать все в мире иначе как в свете гротеска, нельзя не подумать о Гоголе). Вряд ли нас удивит, что такое видение осуждается маркизом: его позиция близка позиции «официальной культуры» по Бахтину.

Ряд намеченных Шефтсбери положений были развиты с большой силой Джоном Рескином. Многим обязанный немецким романтикам, он был одним из вдохновителей модернизма, прекрасно известным в России Серебряного века. Его влияние было прямым: его читал Толстой, его переводили, о нем писали, — и косвенным: благодаря увлечению английской культурой от прерафаэлитов до Уильяма Морриса и Оскара Уайльда.

В разговоре о Бахтине, насколько я смог убедиться, к Рескину не обращаются. Его мысли о гротеске, изложенные в *Камнях Венеции* (1853), как видно, вышли из моды; ссылки на них мне не попадались даже у англоязычных исследователей (хотя возможно, ими пополнится специальная литература о Рескине, мне неизвестная), а в обзорах истории гротеска, за редкими исключениями[246], для них не хватает места. Без рескинской теории, однако, искажается весь контекст. Она весома и сама по себе, и как субтекст других концепций, в том числе и русских, а среди них — таково мое предположение — и бахтинской.

V

Здесь не может быть речи о подробном пересказе и серьезном комментарии. Постараюсь упростить богатое содержание текста, по возможности не искажая. Такая редукция в какой-то мере оправдана: несмотря на многословие, заданное эмоциональным и поэтическим стилем, умозаключения Рескина построены с завидной четкостью и логикой. Не имея доступа к русскому переводу, решаюсь перелагать по-своему (цифры в скобках обозначают страницы английского издания [247]). Во избежание недоразумений, для возможной проверки и просто ради удовольствия чтения ряд цитат выведен по-английски в сноски.

Глава о гротеске входит в последнюю часть книги, ту, где рассказывается об упадке венецианской культуры. Открывает главу описание карнавала XIV века на фоне готического великолепия, замыкают — размышления о типах национального остроумия, о смехе в быту. Рескин сильно ощущает взаимопроникновение искусства и повседневной жизни, веры, реальности общественной, личностной, вещной. Переходя от одной области искусства к другой, от скульптуры к живописи и

литературе, он особенно внимателен к архитектуре. И в основу построения он кладет мысль об участии в искусстве людей труда: строителей, каменщиков, резчиков. Рескин констатирует, что гротеск охотно используется в формах орнамента, имея в виду декорацию вообще: украшения, шпили, балконы, башенки и «тысячи других форм, возникших под воздействием радостной энергии необразованных умов» (133–134). Говоря об искусстве орнамента, Рескин нисколько не принижает его роли, полагая, что оно способно «давать самые высокие уроки, выражать самые глубокие истины» [248], — тут один из источников идеализации средневекового цеха, ремесла, мастерства, типичной для прерафаэлитов, потом перекочевавшей в утопию Морриса, в течение модерн, в русский модернизм.

Большое искусство и искусство орнамента, искусство как творчество и как труд, искусство как всепоглощающее дело жизни и как «побочная деятельность» [249] — эта серия противоположных, но связанных между собой наподобие сообщающихся сосудов категорий размечает пространство действия гротеска.

Сразу же образуется другая серия оппозиций. Кроме того, существуют два гротеска: sportive grotesque — игровой, забавный (рискну перевести: «потешный») и terrible grotesque — поражающий страхом. Причем это не столько разные виды, сколько разные аспекты сложного явления: «почти всегда в гротеске сосуществуют два элемента: один игривый, другой пугающий (…) Вряд ли найдутся примеры, в которых эти два элемента не смешивались бы. Не много найдется гротесков забавных, чтобы не падало на них ни тени страха, но и не много найдется столь ужасных, чтобы при взгляде на них исчезала и мысль о шутке» [250].

Какой бы ни была доминанта гротеска, шутливой или пугающей, он может воплощаться в высоких и низких формах (126). Так, благородный гротеск в его смеховой форме будет отличаться от низменного потому, что «создатель первого знает глубину того, над чем он смеется, второй же возникает под рукой того, кто не чувствует и не понимает ничего и смеется над всем смехом глупца» [251].

Гротеск есть всегда создание человеческой фантазии[252]. Его проявления всегда сложносоставны, нет возможности «разделить его на две ветви», но можно «отдельно рассмотреть те два состояния ума, которые в нем сочетаются, и поочередно разобрать разные виды шутливого и пугающего» [253].

Вослед Ф. Шлегелю и задолго до Хойзинги Рескин воздает хвалу человеку играющему, Homo ludens. Перечисляет функции

игры: расходование избыточной энергии, необходимый отдых (очень британский взгляд на «здоровую игру для здоровой работы»), наконец, «высшая умственная способность, проявляющаяся в остроумии, юморе и фантазии»[254]. И составляет типологию тех, кто играет, набрасывая основы социопсихологии *творчества как игры.*

Соответственно тому, выражается или подавляется инстинкт игры, человечество делится на четыре категории: те, кто играет мудро; те, кто играет по необходимости; те, кто играет беспорядочно; те, кто не играет (128).

Резюмирую сказанное, пользуясь логическим (или семиотическим) квадратом, который позволяет вычленить компоненты сложного понятия, разместив их на вершинах фигуры по принципу противопоставления, отрицания, импликации. Удвоив квадраты и разложив в одном из них понятие игры, а в другом — понятие гротеска, согласно изложенным оппозициям, мы получим такую схему (см. с. 120).

Схема показывает не только системность построения, но и его динамичность. Способ игры, социальный ее статус, позиция, физическое и душевное состояние тех, кто играет, — все это определяет и прагматику художественного действия, и создаваемые формы. Не входят в мир игры: угрюмые по природе, подавленные чувством вины или гордости, жизненными обстоятельствами, непосильной работой (131). Не будет шутить и истинно любящий и знающий Бога: «Ибо любая истина, заставляющая нас улыбнуться, — частичка» (131).

Но тем, кто работает, необходимо, как правило, отдохнуть, проделать «танец ума и сердца». И они играют с фантазией и юмором, создавая более или менее изящные, но не всегда чарующие гротескные формы: не будет настоящим ценителем искусства не умеющий оценить «грубоватую игривость сердец, вырвавшихся из узилища» (133). С другой стороны, святость встречается редко. Обычно люди невинно идут за инстинктом игры; но тот, кто играет мудро, шутит о малом и не шутит о важном, создает формы «странные, но не смехотворные», склонен к возвышенному или ужасному виду гротеска (132).

Люди праздные играют в угоду наслаждению, их ненужная и неправая игра ведет к изощренному, чувственному искусству, лишенному силы; «не способное к полноте выражения характера, лишенное остроты мысли, оно будет стремиться заместить недостающее преувеличениями, несвязностями и уродствами. Порожденный же им гротеск будет беспорядочным собранием обрывков грациозного, красивого и возвышенного, созданных чужим воображением и сцепленных в формы, которые будут абсурдными, не будучи фантастическими, и чудовищными, не возбуждая ужаса (…) Существует нескончаемое количество видов и разновидностей такого гротеска, в зависимости от природной силы тех умов, где он зарождается, и от степени их падения» [255].

Как видим, в этом контексте появляется абсурд как неудавшийся гротеск, на полпути к фантастике. С точки зрения Рескина, знаменитые «арабески» Рафаэля не более чем вычурная,

перегруженная форма нонсенса (136), игрушка колосса, забывшего о страхе Божьем (144). Эта «художественная окрошка» (*an artistical pottage*), так же, как шутовская насмешка, — не истинный гротеск, выражение отдохновения или игры серьезного ума, а гротеск ложный, результат активной деятельности ума фривольного [256].

Итак, потешный гротеск может быть истинным и ложным, благородным и низменным, жизнерадостным и пустым. Но инстинкт игры далеко не единственный генератор гротеска. Есть и другой — это чувство страха перед Смертью и перед греховностью мира (140).

Страх Смерти ведет к вере в фантастические создания, «владеющие нашими северными сердцами», в гномов, приведения, силы разрушения, отчасти принижая нас парализующим страхом, отчасти облагораживая тем, что указывает нам путь к вечному миру (157–158). Страх перед греховностью, грехом, Злом охватывает всякого верующего перед лицом Творенья, без него нет искусства.

Художник занимается мирским трудом, «а мирское дело не должно делаться без страха» (141). Сама природа напоминает об этом. Язык ее — язык красоты, но и страха: голый треснувший камень, гнилой ствол дерева, молния — знаки того, что в мире царят зло, греховность, пороки. И мастер истинного гротеска, который золотит буквы на странице или вырезает узор на камне, видит и не может забыть «нищету, гнев, несогласие, опасность, все дела дракона и его посыльных», и когда он работает, не думая ни о чем, кроме своей работы, «возле листьев и ярких цветов появляются странные ужасы и фантазии (…), вырастая из самых прекрасных вещей и возвращаясь в них (…) Он вырезает и золотит (…) но помнит о том, что беспрестанно горит пламя ада и дым застилает дубовые листья его узора» [257].

Много места Рескин посвящает природе, ее «языку страха» и преломлению этого языка в гротескном искусстве, в том, что позже будет названо *реалистическим* гротеском. Отличительная черта его созданий — при всей их чудовищности, странности или примитивности, они связаны с реальностью; даже наивно нарисованные, они будут летать и кусать, тогда как создания ложного мастера, не знающего ни природы, ни истинных чувств, при всей своей изощренности останутся мертвыми: они смогут вызывать отвращение, но не священный страх (143).

Таков истинный гротеск: он рождается, когда художник *апатичен,* по выражению Рескина; он занят своим делом, и гротеск творится ненамеренно, непроизвольно прокрадываясь к художнику из-за страха перед присутствием Зла в мире. Когда

Кайзер будет говорить о некоем фрейдовском нечеловеческом «Оно», власть над миром которого вызывает беспокойство у создателей гротеска и влияет на его формы, он повторяет то, что уже говорил Рескин в ином стиле и с иным (протестантско-морализаторским) смыслом, но не менее, а, пожалуй, более точно.

Кроме *апатии*, еще два состояния обуславливают появление страшного гротеска. В противоположность апатии существует стремление активно бороться против Зла, изображая его истинную, чудовищную и уродливую природу (часто обращаясь к звериным образам, как бы природным знакам разных пороков). Отсюда берется *сатирический* гротеск, с бесконечным множеством переходов от низкого к высокому в соответствии с неисчислимыми комбинациями человеческой души[258].

Рескин постоянно уточняет. Как, например, отличить гротеск высокий сатирический от низкого потешного? Ответ: в первом — гротескные формы даны как контраст прекрасному и подчинены ему, во втором — все вульгарно и безобразно, нет красоты, о которой забыл праздный, испорченный игрок, нет природы, ибо он не знает ее, не выражен ужас, ибо он не боится греха. Помня об опыте готического романа, Рескин делает проницательное замечание: отделить потешный гротеск от страшного трудно, ибо «особым способом раздраженный разум любит вести игру со страхом» (140). Со своей стороны, гротескная сатира может так показать порок, что он станет более смешон, чем страшен (147). Так утверждается единство и одновременно — текучесть явления гротеска: явления бытового, художественного, религиозного.

Итак, апатии, пассивности разума, благоприятной для «самозарождения» гротеска, противостоит сатирическая насмешка над апатией, и насмешке противостоит целенаправленная работа *воображения,* стремящаяся охватить весь мир.

Эта работа может вырваться из-под контроля сознания; таковы беспокойные сны и онирическое искусство (151). Она может быть сознательно направлена на проникновение в высшую реальность Творения. Но разница между сном и полетом воображения невелика, и самые великие творения — *Илиада* или Дантов *Ад*— «настоящие видения, созданные в глубоком, живом, священном сне, ниспосланном Богом». Это высокий гротеск. Он возвышается почти беспредельно: в Библии сны Иосифа, фараона, Набуходоносора, лестница Иакова, солнце, повинующееся Иисусу Навину, — все это гротески (152–154).

Рескин называет такой гротеск *символическим,* но не отделяет от страшного. «Дрожь от смешавшихся сомнения, страха, любопытства лежит в самом корне того удовольствия, которое

человечество находит в символизме» [259].

Познать непосредственно высшую истину не дано разуму и воображению человека. Поэтому уловленные им образы — всегда деградация, искажение высших истин: «Только отклик искаженный торжествующих созвучий», — говоря программными стихами Соловьева, написанными через четыре десятилетия после Рескина. Но Рескин более радикален. Приводя слова апостола Павла, ставшие английской поговоркой: о мире, виденном сквозь тусклое стекло[260], он говорит, что ясный образ в кривом зеркале лучше неуловимого изображения в тусклом стекле. Зная степень искажения, можно точнее восстановить истину (153).

Но не только «случайное побуждение» выразить истину образами вместо слов стало причиной того, что к символизму обратились повсюду, где было развито искусство. Причиной был «страх Божий, следующий за пониманием того, что всякая вещь не то, чем она кажется, и больше себя самой»; и влечет человеческое сердце предчувствие того, что «Бог дает нам понять и что верно не только по отношению к измышленным символам, но и всему, посреди чего нам пришлось жить; все имеет более глубокий смысл, чем видит глаз и слышит ухо; все видимое творение — лишь проходящий символ вечного и истинного». И если изучить язык символов, «нет такой мелкой, подлой формы, нет такого пошлого события, которые в таком свете не могли бы стать возвышенными» [261].

При чтении Рескина-проповедника вспоминаются чуть ли не диатрибы Иоанна Дамаскина против иконоборцев.

Эпиграф к нашей статье свидетельствует: Андрей Белый хорошо сознавал, как и другие современники, долг модернизма перед Рескином. А тема гротеска особенно хорошо показывает то единение ценностей, морали, веры, ту новую тотальность восприятия и действия, чуть ли не сакрального действа, которых требует Рескин от нового искусства.

С нашей точки зрения, фундаментально именно обращение к гротеску и расширенное его толкование. Искажение любых реальных форм для отдыха и освобождения от ига повседневности или застывших условностей — такова сущность потешного гротеска. Искажение возвышенных, идеальных образов в условии апатии, с целью сатиры или посредством фантазии, для освобождения от греховности и материальности мира — такова сущность гротеска страшного.

В области искусства гротеск занимает гигантское пространство, проникает во все формы и жанры. Самые великие художники Италии — Данте, Микеланджело, Тинторетто, Веронезе, великий Шекспир — создатели гротесков. Рескин

замечает: почти не было в истории архитектуры благой и высокой в полном смысле слова — немного готики и романского стиля в Италии, несколько разбросанных готических соборов и два-три греческих храма, вот и все, что близко подходит к идеалу совершенства. Остальная архитектура — египетская, норманнская, арабская, большинство готической — черпают свою силу из духа гротеска, так или иначе проявляющегося в них [262]. Сила высокого гротеска — показатель силы культуры, на Востоке ли и Юге, на Западе и Севере, в прошлом или настоящем. «Я не знаю, чем больше восхищаться — крылатыми быками Нинивы или крылатыми драконами Вероны» (159), — восклицает Рескин, тут же подчеркивая: отсутствие понимания красоты в варварском гротеске лишает его возможности возвыситься (есть «дикий гротеск» и в готике), а отсутствие живого гротеска в византийском искусстве — яркое свидетельство упадка культуры. Венецианский дух жизнерадостного уличного гротеска несет освобождение от византийского гнета (161–162).

Так, выйдя с улицы, возвысившись до преддверия вечного мира, снизившись до взгляда с высоты орлиного полета на историю культур, Рескин возвращается к карнавальному уличному спектаклю, не оставляя владений гротеска. Закончим на этом. Вряд ли нужно доказывать, что в рескинской теории удобно размещаются отправные точки для самых разных концепций — и карнавализации жизни, и реалистического гротеска, и гротескного реализма, и серьезности гротеска, и его мистицизма, и комической-трагической, низменной-возвышенной двойственности, и его освобождающей энергии.

А особенно Бахтин родственен Рескину тем (у него это вышло, может быть, и ненамеренно), что он показал гигантскую роль гротеска в искусстве, которое должно постоянно обновляться и для этого постоянно возвращаться в самые древние слои культуры.

Литература

Бахтин 1965 — *М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; [репр.: Orange; Düsseldorf: Antiquary, 1986].

Белинский 1953–1955 — *В. Белинский.* Полное собрание сочинений. М.: АН СССР, 1953–1955.

Белый 1990 — А. *Белый.* Симфония 2-я (драматическая) // Сочинения. В 2 т. М.: Худож. лит., 1990.

Беляев, Новикова, Толстых 1989 — *А. Беляев, Л. Новикова, В.*

Толстых (ред.). Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989.

Блюм 1930а — *Я Блюм.* Возродится ли сатира? // Лит. газета. 27 мая 1929. Блюм 19306 — *В. Блюм.* Выступление на диспуте в Политехническом музее//Лит. газета. 13 января 1930.

Брик 1927 — *О. М. Брик.* Эстрада перед столиками: (В поисках новой эстрады). М.; Л.: Кинопечать, 1927.

Горбатов 1949 — *Б. Горбатов.* О советской сатире и юморе (записки писателя) // Новый мир. 1949. № 10.

Евнина 1948 — *Е. М. Евнина.* Франсуа Рабле. М.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1948. Евреинов 1913 — *Н. Евреинов.* Театр как таковой. СПб., 1913.

Ефимов 1953 — А. *Ефимов.* Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М.: Изд-во МГУ, 1953.

З. Е., Р. Ш. 1930 — *З. Е. и Р. Ш(ор).* Гротеск // Литературная энциклопедия. Т. 3. М.: Сов. энцикл., 1930.

Зивельчинская 1931 — *Л. Я. Зивелъчинская.* Экспрессионизм. М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931.

Луначарский 1967 — А. *В. Луначарский.* О смехе // Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8: Эстетика. Литературная критика. Статьи. Доклады. Речи (1928–1933). М.: Худож. лит., 1967.

Луначарский 1981 — *А. В. Луначарский.* Будем смеяться (1920) // А. В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде и цирке. М.: Искусство, 1981.

ЛЭ — Литературная энциклопедия. Т. 7. М.: Сов. энцикл., 1934.

Манн 1966 — *Ю. Манн. О* гротеске в литературе. М.: Сов. писатель, 1966.

Маркштейн 1966 — *Э. Маркштейн.* Синтаксис абсурда: О прозе Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1966. С. 130–141.

Мейерхольд 1913 — *Вс. Мейерхольд.* Книга о театре. СПб.: Кн. изд-во «Просвещение», 1913.

Мейерхольд 2001 — Вс. *Мейерхольд.* Лекции 1918–1919. М.: О. Г. И., 2001.

Мейерхольд, Коренев 1927 — *Вс. Э. Мейерхольд, К. М. Коренев.* К постановке «Ревизора» // Гоголь и Мейерхольд: Сб. литературно-исследовательской ассоциации Ц. Д. Р. П. / Ред. Е. Ф. Никитина. М.: Никитинские субботники, 1927.

Недошивин 1953 — *Г. Недошивин.* Очерки теории искусства. М.: Искусство, 1953.

Петров, Ковалев и др. 1954 — *С. Петров, В. Ковалев и др.* (ред.). Очерк истории русской советской литературы. В 2 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 1.

Пинский 1961 — *Л. Пинский.* Реализм эпохи Возрождения. М.:

ГИХЛ, 1961.

Сарабьянов, Шатских 1993 — *Д. Сарабьянов,* А. *Шатских.* Казимир Малевич: Живопись: Теория. М.: Искусство, 1993.

Сигей 1996 — С. *Сигей.* Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома Печати// Терентьевский сборник / Ред. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 1996.

Слонимский 1923 — А. *Слонимский.* Техника комического у Гоголя. Пг.: Academia, 1923.

Сорокин 1965 — *Ю. С. Сорокин.* Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX века. М.; Л.: Наука, 1965.

Эйхенбаум 1968 — *Б. Эйхенбаум.* Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе: Сб. ст. Л., 1969.

Эйхенбаум 1987 — *Б. Эйхенбаум.* О Чехове// О литературе. М., 1987.

Эльяшевич 1975 — А. *Эльяшевич.* Лиризм. Экспрессия. Гротеск. Л.: Худож. лит., 1975.

Baltrusaitis 1993 — *J. Baltrusaitis.* Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotisme dans l' art gothique. Champs Flammarion, 1993 (1981).

Barasch 1971 — *F. K. Barasch.* The Grotesque: a Study in Meanings. The Hague; Paris: Mouton, 1971.

Borges 1965 — *J. L. Borges.* Margarita Guerrero. Manuel de la zoologie fantastique. Paris: Juillard, 1965.

Breton 1931 — A. *Breton.* L' Objet fantôme // Le Surréalisme au service de la révolution. 1931. n° 3.

Burwick 2002 — *F. Burwick.* Phantastisch-groteske Literatur// U. Ricklefs (Hrsg.). Fischer Lexikon Literatur. Frankfurt a/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, *2002.*

Camille 1997 — *M. Camille.* Images dans les marges. Aux limites de l' art médiéval. Gallimard, 1997.

Castellani 1991 — *E. Castellani.* Maschere grottesche tra manierismo e rococo. Firenze: Cantini, 1991.

Catteau 1981 —*J. Catteau.* Du grotesque dans le Pétersbourg d' Andrej Belyj: (Structure et fonctions) //Andrej Belyj: Pro et Contra. Edizioni Unicopli, 1981.

Chastel 1988 — A. *Chaste L* La grotesque. Paris: Le Promeneur, 1988.

Clark 1991 — *J.R. Clark.* The Modem Satiric Grotesque and Its Traditions. Lexington: Univ. of Kentucky Press, 1991.

Delaunay 1997 —P. *Delaunay.* La Zoologie au XVI^{e} siècle. Paris: Hermann, 1997(1962).

Flôgel 1788 — C. *F. Flôgel.* Geschichte des Groteskkomischen, ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Leipzig: Liegnitz, 1788.

Foster 1967 — *L. A. Foster.* The Grotesque, a Configuration of the Non Absolute // Zagadnienia rodzajow literackich. 1967. n° 9, zesz. 1–2.

Gagnebin 1978 — *M. Gagnebin.* Fascination de la laideur. L' Age d' Homme. Lausanne, 1978.

Gryglewicz 1984— *T. Gryglewicz.* Groteska w sztuce polskiej XX wieku. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1984.

Hansen-Löve 1978— *À. A. Hansen-Löve.* Derrussische Formalismus. Wien, 1978.

Hansen-Löve 1978 —*À. A. Hansen-Löve.* Der russische Symbolismus. I. Bd. Wien, 1989.

Iehl 1997 — *D. Iehl* Le grotesque. Paris: Presses universitaires de France, 1997.

Jaccard 1991 — *J.-Ph.Jaccard.* Daniil Harms et la fin de l' avant-garde russe. Bern: Peter Lang, 1991.

Jewnina 1950 — *E.Jewnina.* Rabelais. Warszawa: Czytelnik, 1950.

Kayser 1957 — *W. Kayser.* Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: G. Stalling Verlag, 1957; [англ. версия несколько полнее немецкой: The Grotesque in Art and Literature. N. Y.: Columbia Univ. Press, 1981].

Kuryluk 1987 — *E. Kuryluk.* Salome andjudas in the Cave of Sex the Grotesque: Origins, Iconography, Techniques. Ewanston 111.: Northwestern Univ. Press, 1987.

Kühler 1989 — P. *Kühler.* Nonsens. Theorie und Geschichte der literärischen Gattung. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989.

Kühner 1949 — *E. Kühner.* The Arabesque: Meaning and Transformation of an Ornament. Graz: Verlag tür Sammler, 1949.

Lissarrague 2000 — *F. Lissarrague.* Satyres, sérieux s' abstenir // M.-L. Desclos (dir.). Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne. Grenoble: Jérome Million, 2000.

Molinari 2000 —*J-P- Molinari.* Le rire démocritique des ouvriers // M.-L. Desclos (dir.). Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne. Grenoble: Jérôme Million, 2000.

Morel 1997 — *Ph. MoreL* Les Grotesques. Flammarion, 1997.

Partridge 1956 — *E. Partridge.* Shakespeare' s Bawdy: A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary. London: Routledge & Kegan Paul, 1956 (1947).

Pedroccio 2000 — *F. Pedroccio* (a cura di*).* Satiri, centauri e pulcinelli. Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo. Marsilio, 2000.

Rosen 1991 — *E. Rosen.* Sur le grotesque. L' ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique // Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

Rosenkranz 1996 — *K. Rosenkranz.* Ästhetik des Hässlichen. Leipzig: Reclam, 1996.

Ruskin 1897—/. *Ruskin.* The Stones of Venice. Volume the Third: The Fall // Ruskin Works. Vol. 5. Chikago; N. Y.: Belford, Clarke & C\ 1897.

Schreck 1988 —/. *Schreck* (Hrsg.). Tango mortale. Groteske Gedichte von Wedekind bis Brecht. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1988.

Shaftesbury 1993 — *Anthony, Earl of Shaftesbury.* Exercises (ΑΣΚ'ΗΜΑΤΑ) / Trad. Laurent Jaffo. Aubier, 1993.

Shaftesbury 1995 — *Anthony, Earl of Shaftesbury.* Second Characters. Bristol: Thoemmes Press, 1995. P. 137.

Smirnov 1988 — *I. Smirnov.* L' Obériou // E. Etkind, G. Nivat et alt. (éds). Histoire de la littérature russe. Le XX^{e} siècle. La Révolution et les années vingt. Fayard, 1988.

Sokól 1971 — L. *SokóL* O pojęciu groteski// Przegląd Humanistyczny. 1971. n* 2–3.

Spitzer 1918 — *L. Spitzer.* Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns. Leipzig, 1918.

Starr 1999 — *P. Starr.* More Than Organic: Science Fiction and the Grotesque // A. Mills (éd.). Seriously Weird: Papers on the Grotesque. N. Y.; Bern: Peter Lang, 1999.

Voelke 2000 — *P. Voelke.* Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique // M.-L Desclos (dir.). Le Rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne. Grenoble: Jérôme Million, 2000.

Wittkower 1991 — *R Wittkower.* L' Orient fabuleux. Paris: Thames & Hudson, 1991.

Zveteremich 1980 — *P. Zveteremich.* Fantastico grottesco assurdo e satira nella narrativa russa d' oggi (1956–1980). Messina: Peloritana editrice, 1980.

II
Абсурд и общество

Игорь Смирнов (Констанц)
Абсурдная социальность

Демонтируя предшествующую ей социальность, революция, тем не менее, не позволяет обществу превратиться в хаотическое. Революционизированное общество противоречит категориям, посредством которых социология обычно очерчивает свой предмет, и все же, даже становясь из ряда вон выходящим, оно длится во времени, так или иначе воссоздает себя, сложно сочетает дезорганизованность и иноорганизованность. По ту сторону рутинной социальности общество как бы развоплощается, имматериализуется (соответственно, терроризируя corps social в целом или по частям), уступает свой традиционализм стадиологическим инновациям, преобразующим логосферу. Продолжаться в этой ситуации коллективное тело может лишь при том условии, если оно будет принуждено к ней. Чрезмерность в отправлении власти, свойственная правящей верхушке пореволюционного общества, — оборотная (диалектическая) сторона его текстуализации, его скачкообразного движения навстречу логосфере. Если угодно: революционная государственность припоминает свое давнишнее происхождение из рабовладения и культа сверхчеловеческого, божественного правления (осужденного под именем Каинова града — с наступлением христианской эры — Бл. Августином).

Стремление всей культуры постсимволизма, особенно ощутимое в ее эстетической продукции, заново начать человеческую историю, нашло себе жизненное подтверждение в большевистской революции, запланированной в виде небывалой, нарастающей (от уже завоеванных демократических свобод к диктатуре пролетариата) и мирообъемлющей. Подобно тому как в художественной практике постсимволизма подрывались принципы, конституирующие искусство (что хорошо изучено[263]) в революционной — упразднялись основания, на которых зиждется общественный порядок. Экстремальному самоотчуждению искусства (ср. формалистскую теорию остранения[264]) в первом случае соответствовала во втором имплозивная, рушащаяся вовнутрь социальность, которая не могла выразиться ни в какой твердой форме и которая развернулась поэтому в серию разнообразных попыток осуществить себя по экспланандe — вне достигающий конечной цели процесс, то обострявший (военный коммунизм), то ослаблявший (НЭП) беспрецедентность ситуации. Кульминацией

этой парадоксальной социодинамики стал сталинизм. В известном смысле: своим влиянием на ход мировой истории в XX в. (в том числе на партийную борьбу в странах Западной Европы и американского континента) Россия была обязана тому обстоятельству, что она явилась социопространством безостановочно совершающихся событий. Если у нынешнего виртуального общества, эксплуатирующего ресурсы cyberspace'a, и отыскивается предшественник в неэлектронном мире, то таковым следует считать, как это ни неожиданно, социальность советского образца (ср. хотя бы смену имен и фамилий в России 1920-х гг. и произвольный выбор идентичности, совершаемый теми, кто коммуницирует в Интернете)[265].

Если общество в своей ординарности сопротивопоставлено среде и тем самым выделено из нее, т. е. граничит с ней, то советский строй на протяжении своего развертывания предпринимал всё возможное, чтобы аннулировать внешний по отношению к нему мир, будь то «покорение» индустриализуемой, истребляемой природы и лысенковское очеловечивание таковой или экспансионистская нивелировка того социокультурного контекста, который образовывали страны, сопредельные с ленинско-сталинским государством. Неотчлененное от Другого, от среды, пореволюционное общество явилось, стало быть, несамодостаточным. Утрачивая автоидентифицируемость в пространстве, ширясь территориально так, что терялся предел экспансии, оно было спроектировано и во времени как лишь переходное к высшей фазе исторического развития человечества и должно было сохранять себя с помощью искусственных мер в чужой социальности, куда Коминтерн поставлял революции.

В сталинскую эпоху подорванная самоотнесенность советского социума приняла интравертный вид, вылившись в массовый террор, жертвой которого мог пасть каждый вне зависимости от занимаемого положения. Тогда как классические теории наказания (Эмиля Дюркгейма, Питирима Сорокина и др.) исходят из того, что репрессивные санкции, проводимые обществом, суть акты его самозащиты от агрессивно отклоняющегося от нормы поведения отдельных лиц, сталинские карательные усилия были направлены на упразднение социальности как таковой, в любой ее индивидной манифестации, включая сюда и экзекуторов. Вождь, регулярно подозревавший, что заговорщики покушаются на его жизнь, мыслил себя также одним из тех, кто мог когда угодно быть убитым. Революция русских большевиков, расходясь с якобинством, обращала свой террор не только против верхов, но и против низов общества.

Дуальность общества, представляющая собой необходимое условие для интеракций любого рода (о чем писал Энтони Гидденс в своей книге «Central Problems in Social Theory»[266]), была устранена сталинизмом, поставившим во главу угла своей идеологии тезис об «усилении классовой борьбы при приближении к социализму», т. е. сделавшим ставку не на сосуществование разных групп, а на полную победу одной части народонаселения над другой. Двоичное упорядочение социальной жизни выражается среди прочего и в том, что она распадается на официальную и приватную сферы. Как известно, капитализм отождествил первую из них с трудовой деятельностью, а вторую — с семьей. Советский строй по мере развития, бесспорно, озаботился укреплением семьи, однако она при этом пропиталась этатизмом и перестала быть прибежищем частноопределенности (ср. в первую очередь исследование Катерины Кларк «Сталинский миф о „великой семье“»[267]). Самодеятельная коллективная жизнь (= «гражданское общество») была взята под пристальный контроль и управленческую опеку со стороны официальных учреждений. Мало сказать, что недуальное, слабо дифференцированное общество не имеет запаса прочности, так сказать, эрзац жизни, что оно не совсем надежно (и потому то и дело впадает в панику, как, например, летом 1941 г. или во время похорон Сталина). К этому следует добавить, что свой modus vivendi оно способно обрести, только трансцендируя недостающую ему дуальность, т. е. пребывая в неизбывной конфронтации («холодной» или «горячей») с другими странами, с социальностью, не тронутой мутацией, с остальным миром.

Чем менее общество представляет собой ансамбль статусов, тем большую значимость приобретает в нем, по согласному мнению социологов, личное мастерство исполнителей ролей. Используя статистические данные, Питирим Сорокин констатировал в своем труде о русской революции («The Sociology of Revolution», 1924), что она превратила социальные роли во взаимозаменяемые, так что от лица, принимавшего на себя новую для него общественную функцию, более не требовалось овладевать специальной, соответствующей достигнутому положению, компетенцией[268]. Не следует, однако, думать, что такая дисквалификация ролевой организации общества имела место только в то время, когда уничтожался status quo ante. Произвольной ресоциализацией, репрофессионализацией индивидов позднее увлекался и Сталин (так, от него исходила инициатива набирать дипломатический корпус из инженеров, не говоря уже о том, что коллективизация согнала в города массы не подготовленных к индустриальному труду крестьян). Аналогично:

в период так называемого высокого тоталитаризма были смазаны и различия, обычно специфицировавшие возрастные группы (откуда, к примеру, культ детей-героев). Сам Сталин, вмешивавшийся во все мелочи государственно-общественных дел, постоянно перескакивал из одной роли в другую, собирая их многообразие в своеличную совокупность и выступая в одиночку эквивалентом социума. Социализация достигала в тоталитаризме максимума, фиксируясь в коллективной памяти, тогда, когда индивиды героически жертвовали свои жизни на благо отчизны или физически растрачивали себя в непомерном трудовом энтузиазме. Социализация несла в себе не метафорический (как всегда — ср. обряд инициации), но буквальный Танатос. Сформировав номенклатуру, т. е. некое подобие того, чем была в традиционном обществе группа лиц, наделенная статусом, Сталин не вернулся в архаику, коль скоро он производил периодические чистки и обновления государственно-партийного аппарата (будучи верным Ленину, не терпевшему чиновничества).

Социум с подточенными устоями естественным в данном случае образом тяготел к тому, чтобы интегрировать в себе антисоциальные элементы (путем, скажем, амнистии, которую Берия объявил уголовным преступникам сразу после смерти Сталина, или того поощрения незаконного обогащения, которое практиковал Брежнев относительно членов своей семьи и приближенных). Советское государство менее всего гарантировало своим подданным неприкосновенность их собственности, ее неотчуждаемость от владельцев (как то полагалось бы в соответствии с классической английской политфилософией). Напротив того, именно государство было собственником даже жилищ, в которых обитали его граждане, или земельных участков, на которых они строили как будто (de jure) им принадлежащие дома. Идея преступления вывернулась наизнанку. Криминальным актом было — иметь нечто большее, чем предметы первой необходимости, т. е. самое владение (не только собой), которое оказывалось покушением на то, что находилось в распоряжении государства.

Было бы нетрудно распространять и распространять список тех фундаменментальных категорий социологии, которые оказываются неприменимыми или негативно применимыми к советскому строю (закономерно, что и само обществоведение в конце концов было изъято из обращения в нем). Я ограничусь здесь только еще двумя замечаниями:

а) Наряду с тем, что советское общество возникало из ломки начал, конституирующих социум как постепенно меняющуюся норму, оно также симулировало релевантность для него

ценностей, характеризующих те или иные виды признанной коллективной жизни (сюда относятся, в частности, бытовавшие только на бумаге конституционные права граждан, учрежденные Сталиным выборные, как будто репрезентирующие волю народной массы, должности, на самом деле зарезервированные за «назначенцами», или пародирующие contract social договоры о соревновании между промышленными предприятиями). Помимо прочего, все эти и им подобные симулякры были некоей терапевтикой, призванной ослабить ту ненадежность социальной жизни, которую напряженно испытывали члены общества, вознамерившегося измениться in toto.

b) На первый взгляд может показаться, что хотя бы институциональная структура советского общества была укоренена в традиции (прежде всего, российской монархии). Однако при ближайшем рассмотрении и этот план нового и невозможного социума, выступавшего как своего рода work-in-progress, обнаруживает черты крайнего своеобразия. Государственные ведомства дублировались партийными, т. е. бытовали как не внушающие к себе общественного доверия. (Ввиду того, что членство в партии было для государственных служащих высшего ранга обязательным, здесь не приходится говорить о социальной дуальности в смысле Гидденса[269].) В свою очередь партийные инстанции подвергались назойливому надзору со стороны ЧК-ГПУ-НКВД (начавшемуся еще при Ленине, как об этом свидетельствовал немецкий журналист русского происхождения Г. К. Попов («Tscheka. Der Staat im Staate», 1925) [270], которого в 1922 г. вербовали в Москве в тайные агенты для слежки за Радеком, Чичериным и другими большевистскими лидерами). Разного рода секретные инструкции, которыми были обязаны руководствоваться советские чиновники, урезывали коммуницирование органов исполнительной власти с населением: медиирующее назначение бюрократии (ее суть) было тем самым в значительной степени обесценено. Ночной режим работы госаппарата, угодливо подстраивавшегося под распорядок дня Сталина, также отрывал бюрократию от масс. Мир институций не мог обрести сколько-нибудь долговременной стабильности — он то и дело реорганизовывался и к тому же терял свои кадры (во время Большого террора особенно ощутимый персональный урон понесли, как известно, Наркомат тяжелой промышленности, НКВД и офицерский корпус).

Невозможное, но тем не менее функционировавшее советское общество держалось в первую очередь на том, что оно, отменяя конституенты, без которых не обходится социальная жизнь, производило время от времени частичную отмену отмены [271],

начавшуюся в период нэпа, продолженную сталинскими симулякрами демократии и достигшую предела при Горбачеве, освободившем прессу из-под гнета цензуры и распустившем «внешнюю империю» Советского Союза (там, где царит негация, она легко и неизбежно удваиваема).

Как отреагировало постсимволистское искусство — в порядке обратной связи — на предвосхищенные им большевистские эксперименты? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно напомнить, что духовная культура, создаваемая в каком-либо ареале, представляет собой — в тенденции, в своих сильных проявлениях — антропологическое, доступное для всевосприятия дополнение к данной, локально значимой общественной практике. Искусство вместе с прочими составляющими духовной культуры питается местным социальным опытом в его конкретности, который оно, однако, способно сублимировать до потенциально всечеловеческого достояния. Эстетическая деятельность, таким образом, компенсирует специфичность, неполноту этого опыта.

В советских условиях искусству (речь пойдет о художественной словесности) пришлось отречься от антропологизма, с тем чтобы решать задачу, прямо противоположную той, которая была имманентна ему: в эпоху социальной «небывальщины» (выражение Пастернака) носитель всечеловеческих ценностей в литературном изображении либо обречен на гибель, либо расстается со своими убеждениями ради участия в классовой борьбе или признания ее правоты[272]. Будучи антропологическим (так или иначе уравнивающим членов общества) деянием, революция питается завоеваниями логосферы, в том числе и эстетическими проектами (знаменательно, что к числу выдающихся большевиков и их ближайших попутчиков принадлежали такие писатели, как Горький, Богданов, Луначарский, Коллонтай и др.). Однако в той мере, в какой общество принимается за постановку всечеловеческих проблем, эстетический дискурс в качестве компенсаторного механизма утрачивает свою всегдашнюю нацеленность. В пореволюционную пору литература выполняла компенсаторную функцию за счет того, что старалась, особенно начиная с середины 1920-х гг., найти для расстроенной социореальности ту или иную социальную же комплементарную замену[273]. Путь, предначертывавшийся словесным искусством, вел (в расплодившихся в сталинскую эпоху исторических романах) из настоящего в дореволюционное прошлое России, из катастрофической и непредсказуемой социодинамики в непоколебимую социостатику (рисовавшуюся тоталитаристскими идиллиями), из своей страны в чужую, капиталистическую (таков

был американизм Литературного центра конструктивистов), из мира, где стерты ролевые различия, в такой, где отдается должное профессионализму (ср. хотя бы тему трудового мастерства у Платонова), и т. п. или оказывался — в случае обэриутов-чинарей и близких к ним авторов — по преимуществу путем критики, на котором тайно абсурдные общественные отношения перевоплощались в явные. Советская литература, как никакая другая, была социальным феноменом.

Еще одна установка художественного письма, возникшего по ходу борьбы Сталина с внутрипартийными соперниками и развивавшегося после одержанной им победы, состояла в том, что литература осознавала себя в качестве фактора, стабилизирующего общество вслед за происшедшими в нем революционными потрясениями или опустошениями, вызванными войнами [274]. При такой ориентации словесное искусство рисовало вхождение в общество личностей, отторгнутых было от него либо по классовому признаку (в «Братьях» Федина, в «Дороге на океан» Л. Леонова и в других романах соцреализма герои-интеллигенты добиваются социального признания), либо биофизически (тяжело раненный на фронте Воропаев из «Счастья» Павленко обретает новую идентичность, участвуя в роли районного пропагандиста в восстановлении хозяйства в Крыму, когда оттуда ушли немецкие войска). Реставрируя социальный порядок, на который обрушились революция и войны, советская литература часто тяготела к китчу (см. подробно в кн. Светланы Бойм «Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia» [275]), но все же отнюдь не исчерпывалась тем, что исследователи тривиального искусства определяют как «Entdàmonisierung des Lebens» [276]. Допустим, «Дорога на океан» содержит в себе визионерский текст-в-тексте — изображение последней схватки большевизма с капитализмом на Дальнем Востоке, выдержанное в духе «Трех разговоров» Вл. Соловьева. Характерно, впрочем, что Леонов отодвигает вынашиваемый им всемирный, наднациональный и над социальный, порядок в неопределенное будущее, о котором лишь мечтают персонажи романа.

Со своей стороны власть приложила немало стараний для того, чтобы образовать из писателей (пусть некоторые из них и подвергались репрессиям) некое коллективное тело, дополняющее социум во всем его объеме так, что оно восстанавливало нарушенные там хабитуализированные формы общественной жизни. Писатели были сплочены в едином «союзе», который, далее, был интегрирован в системе государственных учреждений. Солидаризовать авторов было призвано и их

расселение в специальных поселках, технотопах, какими стали Переделкино под Москвой и Комарове под Ленинградом (то же происходило и с научной элитой). ССП распадался на секции прозы, поэзии, критики, драматургии и художественного перевода; по поводу этой четкой дифференцированности литературного коллектива стоит заметить, что без разделения труда общество еще не ведает себя, не способно найти в себе собственное Другое и, следовательно, исходную позицию для благоустроения. Примечательным образом именно людям искусства поручалось представлять СССР за рубежом — там, где социальность не была поставлена на пробу (например, Фадеев, Павленко, Шостакович и др. были посланы в США на Всемирный конгресс в защиту мира). Литературный быт характеризовался в сталинскую эпоху и позднее высоким уровнем коммуникабельности (регулярные собрания и само-отчеты писателей, совместные, в том числе и «проработочные», обсуждения ими книжных новинок и т. п.). Как сталинские премии за художественные заслуги, так и сенсационно разгромные статьи о литературе в центральных газетах равно способствовали тому, что ее создатель мог ощущать себя как величину, в полной мере социально значимую, а не маргинальную. Выламывание богемы из принятых поведенческих рамок безжалостно преследовалось (ср. выпады Горького против скандалиста Павла Васильева). Особый орган. Литературный институт, где признанные мастера обучали младшее поколение, обеспечивал континуальность художественного микросоциума. В этой среде в ходу были совместные действия неодинаковых творческих индивидуальностей (таковы хотя бы поездки писательских «бригад» в Среднюю Азию и на Беломоро-Балтийский канал) и взаимопомощь (доработка незрелых рукописей коллегами, переводы с языков народов СССР, глубокая редакторская правка начальных версий литературного произведения и пр.). Парадокс заключался здесь в том, что политическое тело, заданием которого было возместить идиосинкратичность окружавшей его социореальности, и само было явлением, до этого никогда в истории культуры не встречавшимся.

Итак, тоталитаризм и аннулировал социальную стереотипичность, и был поглощен поисками различных средств, ко-10 — 4005 торые давали ему возможность все же быть неким обществом. Сюда следует отнести и конструирование элитных групп (в том числе Союза советских писателей), членам которых предписывалось консолидироваться на уровне как литературного быта, так и творчества, и выстраивание фасада общества,

сложенного из мнимодемократических элементов, и взятие назад слишком далеко заходящих экспериментов (вроде «военного коммунизма» или спешной коллективизации деревни), и временные приостановки неразборчивого гостеррора.

Тоталитаризм абсурден как революция, навязывающая себя в норму повседневной жизни. Как негативный синтез социальной воспроизводимости, вечного возвращения (человека общественного) и историчности, находящей в революциях свое высшее воплощение.

Литература

Гройс 1995 — *Б. Гройс.* Полуторный стиль: Соцреалистический стиль между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 44–53.

Кларк 2000 — *К. Кларк.* Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон / Под. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000. С. 785–796.

Рыклин 2002 — *М. Рыклин.* Пространство ликования: Тоталитаризм и различие. М., 2002.

Смирнов 1999 — *И. П. Смирнов.* Homo homini philosophus. СПб., 1999.

Arendt 1955 — *H. Arendt.* Urspränge totaler Herrschaft. Frankfurt am Main, 1955 (=The Origins of Totalitarianism, 1951).

Boym 1994 — *S. Boym.* Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, Mass.; London, 1994.

Bürger 1974 — *P. Bürger.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974.

Danto 1936 —A. *C. Danto.* The Philosophical Disenfranshisement of Art. N. Y., 1986.

Giddens 1979 — A. *Giddens.* Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis. London; Basingstoke, 1979.

Giesz 1979 — *L. Giesz.* Phànomenologie des Kitsches // J. Schulte-Sasse (Hrsg.). Literarischer Kitsch: Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation. Tübingen, 1979.

Groys 1987 — *B. Groys.* The Problem of Soviet Ideological Practice // Studies in Soviet Thought. 1987. № 33.

Hansen-Löve 1978—/4. A. *Hansen-Löve.* Der russische Formalismus. Wien, 1978.

Hansen-Löve 1995 —*À. A. Hansen-Löve.* Kunst/ Profession: Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus // B.

Steiner (Hrsg.). Lost Paradise: Positionen der 90-er Jahre. München; Stuttgart, 1995.

Jones 1998 — *S. G. Jones.* Information, Internet and Community // S. G-Jones (ed.). Cybersociety. 2.0. Revisiting Computer-Mediated Communication and Community. Thousand Oaks e. a., 1998. P. 1—34.

Popoff 1925 — G. *Popoff.* Tscheka. Der Staat im Staate. Erlebnisse und Erfahrungen mit der russischen Auszerordentlichen (sic!) Komission. Frankfurt am Main, 1925.

Vladimir Davchev (Skopje)
Technological civilization — civilization of existential absurdity

We can say, that even in the middle of an apparently meaningful, at least ordered universe, human life seems absurd, meaningless, out of joint, useless. The bird-nest may not seem absurd for the bird, but from the human point of view, from the perspective of the only rational creature, who is not satisfied merely to live out the life of their species, the creature who asks more questions than there answers, life is absurd and ridiculous. Of course, the ultimate absurdity of human existence is not obvious, but sometimes when we just walk down the street, we suddenly notice the deep absurdity of the events around us. Such a flash of awareness may move us to laughter, even though the feeling is more tragic than comic. Being laughed at for what we and other human creatures are so busy doing — and talking so seriously — indicates that we have transcended the situation. Evidently it takes a special perspective or sensitivity to see the absurdity underlying the «obvious» organization and purposefulness of human life.

Describing the conditions of existential absurdity depends on metaphors drawn from our experience of ordinary absurdity: any clash, out-of-placeness, or incongruity. For example, finding sleepers in the refrigerator or an umbrella in a bath makes us laugh because these things are out of their «proper» places. When familiar thing are juxtaposed in unexpected ways, the absurd is created, which often strikes us as funny. Actually, a particular situation in real life can be considered as an absurd situation when it possesses discrepancy between our desires and reality. Hence, when we find ourselves in an absurd situation, we usually try to change it by changing our own desires. This, in fact, is an attempt to match reality with our own desires, or to distance ourselves from that particular situation. Naturally, since it is not always possible to distance ourselves from the absurd situation, nor to distance the absurd situation from us, we usually try to imagine a certain change that could prevent absurdity. For example, in the realms of logic, aesthetics, or ethics harmony, it is easy to point out elements that upset proper balance and «fit». Asking for the love life of the moon and earth is logically absurd. Interrupting Beethoven's 9th Symphony for a commercial is esthetical absurd. When a notorious murderer or a criminal becomes the president of a big philanthropic foundation, we consider this act to be ethically absurd. In each of these examples of obvious incompatibility, we

immediately know how to correct the clash or disharmony. Ordinary contradictions have obvious causes and solutions.

But the deeper sense of total absurdity does not arise from a specific clash we can analyse. It is more than this. It is free-floating, all-engulfing sense of disharmony, a non-intelligible problem of something out of its place, indeed it is a feeling that human existence itself seems to be «out of place». When we ask for the ultimate meaning of the accidental universe, the only answer is — silence. We cannot imagine what modification would create fundamental harmony. This absurdity is not the intellectual perception of clash or disharmony but the existential collapse of our whole sense of order. Seen from within the absurd, nothing has a proper place.

One of the 20th century's most popular non-realistic genre is absurd. The root «absurd» connotes something that does not follow the roots of logic. Existence is fragmented, pointless. There is no truth, so the search for truth is abandoned in Absurdist works. Language is reduced to a bantering game where words obfuscate rather elucidate the truth. Action moves outside of the realm of causality to chaos. Absurdists minimize the sense of place. Characters are forced to move in an incomprehensible, void-like realm. Danish philosopher Srnren Kierkegaard was the first to use the term «absurd» in its modern context. His application of the term related it to what he considered the incomprehensibility and unjustifiably of Christianity. Existentialist philosophers such as the Frenchman, Jean-Paul Sartre and the German, Martin Heidegger propagated the use of the terms in their work. In the philosophical world of the novel, Albert Camus employed absurdism to portray the difference between man's intent and the resultant chaos he encounters.

In modern civilization man is posited as the subject of knowledge in science and technology, animating the utopian projects of industrial civilization, and culminating in great urban conglomerates, as in the sealed universe of commodities which constitutes the omnipresent mall. Technique, defined as the ensemble of means, is the driving force of social development, more important than the ends it is supposed to serve. Unfortunately, technique became an end in itself and the society is organized around it. Of course, we are all aware that we need certain changes to subdue technique, but I think it is too late now to change the course of technique. However, technique is frequently pictured as the only hope for a better future and the only means of making the world more humane. And that is the sort of statement that French philosopher Jacques Ellul calls the technological bluff. Technology is a discourse on techniques: therefore, the bluff lies not in the failure of techniques as such but in presenting them in a falsely optimistic light. The author formulated in

1954 two laws of technical progress: first, it is irreversible: second, it advances by a geometric progression. Thus, a computer revolution changes nothing in the nature of technical progress, although products are new. This progress is hampered not by internal mechanisms, but by the maladaptation of the social body to it, since society is rooted in the past and constantly refers to it. On the other hand, technique is future- oriented and discards as valueless everything that cannot be incorporated into the web of techniques.

The extraordinary influence of technology on the world has always been a paradox to me. That scientific and technocrats minds could produce unparalleled effects on the course of human activities during the last fifty years, still seems absurd to most people today. Technical progress gives rise to a new aristocracy, technocrats, who combine authority with competence. Their knowledge is indispensable for the proper functioning of the society.

However, if they talk about democracy, ecology, culture, etc., they are «touchingly simplistic and annoyingly ignorant». For instance, when stating that everyone will have access to data banks, only other technicians are meant, not poor farmers or the young unemployed. Technocrats are also the main source of the technological bluff, since when picturing tomorrow's society they often disregard such problems as pollution, growth of armaments, or stagnation of some countries, especially those from the Third World. In their eyes, to halt building nuclear power stations is the same as returning to the caves. Technical progress is good by its very nature and thinking otherwise is a mark of obscurantism.

One of the features of the technical world is uncertainty. Technical progress does not know where it is going. This is why it is unpredictable. It always has both positive and negative effects, and they are inseparable; technical progress also creates more problems than solutions. On that point Ellul says: «using techniques always pays off in the short term and then brings disaster»[277]. The last factor contributing to an increase of uncertainty of the future of techniques are internal contradictions of the technical system and society. For instance, a vulnerability to accidents grows proportionally with the size of organizations. Similarly, the more powerful a technique is, the more it disturbs the world. Some people think that the techno-discourse is a discourse about humanity and the ways of advancing it; of course, by the means of techniques. Some humanists, on the other hand, think that the technique can be saturated with traditional values. Today's culture only has an operational value detached from tradition, molded by the technical progress and economic needs. A human being enslaved to work in the position of the technical individual is not alienated by the mere fact of that position, but by the

structures of power and meaning that operate contemporaneously with it.

When the power of industrial capitalism societies locked human beings in such positions, the psychic and existential economies involved were open to other futurities than just the technological; for example, the political. That such futurities no longer exist- or no longer bear the same meaning- does not mean that they were not real; indeed the direction of cultural and social progress through new dispensation of the technological, in spite of its nobility in ascribing integrity to past manifestations, and in desiring the unification of the social, cultural and technological fields in a different order of possibility, relies upon a model of past blindness and present insight which is in itself historically circumscribed. With one word, bad culture chases out good culture. Despite many statements, man has lost control over technical development.

If technique is the event of creation whose paradigms in history have been lost (paradigms of values and belief, as well as more specifically material paradigms of existence whose effects are unknown since they are particular of individual experience), technology is the ideology of power divorced from ethical, precisely because it excludes negativity, specially the negativity of its own blindness. Yet it always requires an ethical adjunct: particularly we can reject the fear of the omnipotent robot by arguing that machines are always going to be in the service of man. But this assurance comes not from within technology, since it requires a consciousness of the negative even if we only reject it as unreal.

Technology always defines itself as insightful, in the claims to give access to creativity. But we should not forget that technology is industrialized power. Let's take for example information technology. Information technology seeks mediation as a supreme value, thereby occluding the problem of the economic hegemony exercised in the world by those economies that control technology. By claiming a mediating role, by situating the idea of finality within outmoded metaphysics, technology projects negativity into the non-technological. I would like to make a digression to this point — Nuclear power is a symbol of our civilization. However, as Gunther Anders points out, «it is not a symbol of our civilization just because it is an innovation in physics (although that is true), but also because the its possible effect or probable effect has metaphysical nature, which is not true about any previously man-made effect. I call the effect of nuclear energy metaphysical, because the adjective „periodical“ presupposes an ongoing development of history and continuation of future periods. We, the ordinary people, cannot rely on this presupposition, because as Anders noted, „The period of

change of periods ended after 1945“[278].

The conflict between industrialisation and what is known as basic needs of technology in economic planning for the Third World highlights the role of technological finitude, which the ideology of power can never admit. It is not sufficient to argue that technology creates its own values within an ever-expanding horizon of development; that resembles the spurious argument that the market economy is free of ethical values. In the current global economy, all the values of technology are created under the sign of power. Conversely, what was only ever of virtual significance and applicable to technology as well: namely, that all values of technique are created under the sign of mortality. Technology, in its use and in the meaning derived from that use, is now the material form of immortality, of a reality which is becoming more and more virtual as it distances itself from the irreducible negativity of the human experience.

As I stated before, uncertainty is an essential part of technique: there is no assurance that a technical act will succeed, whether in the fabrication of an object or the creation of an artwork, in social negotiation or in political planing, in the phenomenology of individual experience or in the exploration of intersubjectivity. The difficulty of this experience of uncertainty can be seen in twentieth century artistic and philosophical works, especially in the philosophy of Derrida, psychoanalysis of Lacan or the fiction of Beckett. The Dionysian aphorism of Nietzsche became the evidence of finitude and absurdity in the aphorisms of Wittgenstein and the paratactic manoeuvres in post-Modemist poetry.

Technique is what inhabits and informs the head of Janus, technologically evacuated by the renunciation of archaic notions of the unified self; but that is a „self“ which we find as a spectacle, as an object, whereas any useful notion of the self must be on the ground of an event-structure, unable to posit its mortality and negativity. For example, the functioning of microprocessors is limited by the limitations on their memory, since their experiential dynamic is entirely pro-active: memory is for use. This dichotomy is perfectly illustrated by Beckett's play Krapp's Last Tape. The aged Krapp is listening to a tape he made at the age of thirty-nine, on which he is declaring the happiness he has found in love and his consequent decision to cease recording, since there will no longer be any need for it. The old man listens over and over again to the lyrical speech of his younger self now becoming unbearably poignant in his loneliness and decrepitude. The tape» s memory and the man's memory belong to two different worlds, which can never be reconciled except in the desperate shuttling back and forth of rewinding. Krapp exists, if anywhere, in this catastrophic movement, which is nothing but the

event-structure, the concrescence, of his mortality. The machine, once a solace and a pleasure, has become an instrument of torture, not because it has the inhuman power of automatism but because it consigns him to the melancholy of defeat. There is no mediation possible except in a continuous dislocation and dismemberment of subjectivity. The imagination of mortality and effect of mourning shadow the efficient memory of the machine from which Krapp is excluded by the mere fact of his difference.

This leads us to the observation that real technology and virtual technology are of different natures, if real and virtual are taken to refer to the degree to which mortality composes the experiential field of their operation. The first involves a conflictual meaning and the second a non-conflictual meaning (i.e. the assumption that there is pure information, which has a value per se). It could be argued that this is a false distinction, since all technology becomes real as it becomes past: the Gothic cathedral, the great iron structures of the nineteenth century and the supercomputer are all the real solutions to virtual problems. The difference lies in the excess of means, which characterized those earlier technologies: the cathedral or the bridge employs more strength than is necessary for the weight to be borne, the technical means exceeding the effective end. The supplement is a supplement of the human imagination unsure as to the response of the material: the structure is a priori so threatened by mortality that excessive means must be used to guarantee its survival. In information technology, on the other hand, there is a convergence of means and ends. It uses the information it generates as its own material: it is the apotheosis of subjectivity projected into the domain of the material, which thereby becomes virtual (subjective-in-itself).

Furthermore, information technology, like all advanced technologies, is surrounded by a financial and political network that constitutes its true technical ensemble. Electronic fund management is a fusion of the financial and the technological to the point where they become synonymous. In that way, failure — including the «failure» of the South to be as efficient as the North — is an essential part of creation, having value when it re-activates the memory of time and the experience of mortality. Failure in technology has no such effect on technology, which is and always will be deprived of the transhistorical genetic function which consciousness is. The sinking of the Titanic, the explosion of the space shuttle Challenger, the failure of a transplant operation are perceived as a tragedy and as a technical problem on two different registers, the human and the inhuman. Technological failure destroys the mediation between these two domains, where the failure of technique, the creative event under the sign of mortality, reinforces it. Deaths due to technological failure are

instantly expelled from the technological sphere, which cannot admit of mortality. In this context, I would like to quote Herbert Markuse: «The knife (direct device), and even the gun, are much more a „part" of the individual that uses them because they connect the individual intimately with its goal. Moreover, more importantly, unless they are used for a particular purpose to satisfy particular human needs (e.g. surgeon, housewife), their use becomes criminal — it is an example of an individual crime, and as such, it should be given severe punishment. Contrary to that, technological aggression is not considered a crime. A driver who drives a car or a boat too fast is not called a murderer even though that might be the case. Moreover, those who launch missiles are less likely to be called murderers»[279].

The speed of technological change is a function of a contemporary desire to escape from the stasis of absurd to the dream of virtual reality as a permanent super session. Subjectivity is the inhabiting of a complex of actual occasions, a nexus of events which is unique in its temporal occurrence, no matter how much it is a function of repetitive structures or subject to what Whitehead calls the «ingressions» of the non-actual (for example, the recurrent causality of technical progress or the serial law of neurosis). In that sense the subject is a function of belief, not as the object of desire but as a mode of desiring, principally desiring to be conscious of the material reality of mortality. Hence the antithetical dualisms, which riddle our thinking and our culture: as Beckett writes in The Unnamable, «the role of objects is to restore silence». The role of technology has become one of abolishing silence as the belief in the reality of the object has been eroded. Yet, again, the object is no more an object of belief than belief itself is an object of thought: they are complex events seized in the spatiotemporal meaning, the putative unity of finite experience. Both cultural and technical objects, whether element, individual or ensemble, are events like entering a skyscraper, reading a poem, overcoming the fear of flying, learning how to use a computer or mourning the death of a parent. All these situations can comprise elements of melancholy, anxiety or absurdity inscribed within their temporal occurrence.

The well-known French writer and philosopher, Albert Camus, claims in his «Myth of Sisyphus» that the absurd exists because reality does not satisfy our requests. In a way, this points to the fact that reality could satisfy these requests if it were different.

Let us see for example the myth of Sisyphus. Sisyphus is the absurd hero. This man sentenced to endlessly rolling a rock to the top of a mountain and then watching its descent is the epitome of the absurd hero. Sisyphus is conscious of his plight, and therein lies the tragedy. For if, during the moments of descent, he nourished the hope

that he would yet succeed, his labour would lose its torment. But Sisyphus is clearly conscious of the extent of his own misery. It is this lucid recognition of his destiny that transforms his torment into his victory. It has to be a victory for as Camus says:

I leave Sisyphus at the foot of the mountain I One always finds one's burden again. But Sisyphus teaches the higher fidelity that negates the gods and raises rocks. He too concludes that all is well.

This universe enceforth without a master seems to him neither sterile nor futile. Each atom of that stone, each mineral flake of that night-filled mountain, in itself forms a world. The struggle itself towards the heights is enough to fill a man's heart. One must imagine Sisyphus happy[280].

Sisyphus's life and torment are transformed into a victory by concentrating on his freedom, his refusal to hope, and his knowledge of the absurdity of his situation. This myth can be used as a good example to portray the difference between man's intent and the resultant chaos he encounters.

The ideas behind the development of the absurd hero are present in the first three essays of the book. In these essays Camus faces the problem of suicide. In his typically shocking, unnerving manner he opens with the bold assertion that:

> There is but one truly serious philosophical problem and that is suicide (p. 3).

He goes on to figure out whether suicide is a legitimate answer to the human predicament. Or to put it another way: Is life worth living now that God is dead? The discussion begins and continues not as a metaphysical cobweb but as a well-reasoned statement based on a way of knowing which Camus holds is the only epistemology we have at our command. We know only two things:

> This heart within me I can feel, and I judge that it exists. This world I can touch, and I likewise judge that it exists. There ends all my knowledge, and the rest is construction (p. 14).

With these as the basic certainties of the human condition, Camus argues that there is no meaning to life. He disapproves of the many philosophers who «have played on words and pretended to believe that refusing to grant a meaning to life necessarily leads to declaring that it is not worth living» (p. 7). Life has no absolute meaning. In spite of the human's irrational «nostalgia» for unity, for absolutes, for a definite order and meaning to the «not me» of the universe, no such meaning exists in the silent, indifferent universe. Between this

yearning for meaning and eternal verities and the actual condition of the universe there is a gap that can never be filled. The confrontation of the irrational, longing human heart and the indifferent universe brings about the notion of the absurd.

> The absurd is bom of this confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world (p. 21).

and further:

> The absurd is not in man nor in the world, but in their presence together… it is the only bond unitingthem (p. 21).

According to Camus people must realize that the feeling of the absurd exists and can happen to them at any time. The absurd person must demand to live solely with what is known and to bring in nothing that is not certain. This means that all I know is that I exist, that the world exists and that I am mortal.

Doesn't this make a futile pessimistic chaos of life? Wouldn't suicide be a legitimate way out of a meaningless life? «No». «No», answers Camus. Although the absurd cancels all chances of eternal freedom it magnifies freedom of action. Suicide is «acceptance at its extreme», it is a way of confessing that life is too much for one. This is the only life we have; and even though we are aware, in fact, because we are aware of the absurd, we can find value in this life. The value is in our freedom, our passion, and our revolt. The first change we must make to live in the absurd situation is to realize that thinking, or reason, is not tied to any eternal mind which can unify and «make appearances familiar under the guise of a great principle», but it is:

> … learning all over again to see, to be attentive, to focus consciousness; it is turning every idea and every image, in the manner of Proust, into a privileged moment (p. 20).

My experiences, my passions, my ideas, my images and memories are all that I know of this world — and they are enough. The absurd person can finally say «all is well».

> I understand then why the doctrines that explain everything to me also debilitate me at the same time. They relieve me of the weight of my own life, and yet I must carry it alone (p. 41).

Camus then follows his notions to their logical conclusions and insists that people must substitute quantity of experience for quality of

experience. The purest of joys is «feeling, and feeling on this earth». Of course, this statement cannot be used to claim a hedonism as Camus's basic philosophy, but must be thought of in connection with the notion of the absurd that has been developed. Man is mortal. The world is not. A person's dignity arises from a consciousness of death, an awareness that eternal values and ideas do not exist, and a refusal to give in to the notion of hope or appeal for something that we are uncertain of and cannot know. Is it possible in the technological civilization?

The human subject is at one remove from the technological subject because the authority of the former precedes that of the latter by virtue of the instability of the dynamics of consciousness. Creativity is multidirectional: Janus has many faces, some of which are forever hidden from knowledge. Meaning occurs at the interface of what exists and what does not yet exist, the one infinitely regressive, the other infinitely progressive; hence, for example, the ambivalence of art in relation to the past, and the determining function of memory in thought. Technique is what inscribes the subject in the world where absurdity and creativity are the reciprocal conditions of the event itself, rather than of the subject. Technique is the sanction of the finite subject, because it brings to bear a multiplicity of constitutive energies upon a circumscribed occasion of meaning. This is the creative, non-transcendent obverse of Husserl's re-activation of the past: what is more urgent is to find the value of the activation of the present, its precariously creative plenitude and catastrophic self-evacuation, its paradoxical status as both temporal process and a temporal form, its inability to be either identical to itself or different from itself. The irony is that such values can only be performed, not thought; and this is precisely the motive of technology. There is no greater power, political, moral etc., that could direct at will its potential. And finally, science, especially after Hiroshima, is not a pursuit for truth any more, but for power. An emerging ideology of science is soteriology — the view that only science holds the key to the future. Science has become divine. This image of science entails a high status of experts, who all too often fail and resolve nothing. Many needs and trends are absurd. A pursuit for producing more and more at all costs and doing it faster and faster is also absurd. The latter feature strikes a blow at democracy, which is slow. Moreover, some very costly projects are launched with no clear vision for their purpose (e.g. orbital stations, space anti-nuclear defense systems), or knowing that their full power will not be used (e.g. fast cars), only because technology makes it possible. It is absurd to rely on technology as the means of increasing productivity. Specialized technology requires specialists, which easily lead to emergence of the class of technocrats. This technology results

in centralized power that has to oversee, for instance, nuclear power plants.

Our civilization is characterized by an inability to leave anything in nature alone. «If it can be done, do it» is a maxim of technological civilization. Technology is the starting point for the moral imperatives of present time. Technology is the starting point of moral imperatives of modern time that make moral considerations of our forefathers, both individual and social, to seem ridiculous. Ethical considerations become irrelevant, and the sense of sanctity of life unimportant. For example, to satisfy technological needs, i.e. to do what can be done, man has manufactured weapons for mass destruction of our civilization and human beings in general. The use of such weapons would lead to a situation in which it would not be required, or moreover, it would not be possible to use technology nor any of its products. However, what is more frightening and absurd in our technological civilization is that technology does not end with «If it can be done, do it» maxim. On the contrary, this maxim is being transformed into a new maxim or imperative: «Everything that has been invented, has to be applied». This means that not only every invented weapon could be effectively manufactured, but also that every manufactured weapon had t be used effectively. We can say that we live in a civilization that has been constantly manufacturing its own apocalypse for half a century. The only thing we cannot claim with certainty is to predict the moment when it will happen.

Such conditions, to a great extent, go hand in hand with the arguments about the absurdity of life. There are different arguments which might vary from individual to individual, but the most common argument is that whatever we do as individuals throughout our life does not make any sense after a 100 years or so. Behind this argument of the absurdity of our existence is the fear of death. Inconsistency of human life makes us wonder what the ultimate goal is. Man works to earn money to pay living expenses, to create a family and take care of it, to build a career, but where does this all lead to when at the end we face death, not only individual, but also death of the whole human civilization?

Some people try to avoid absurdity by looking for wider foundations for their desires that could not be digressed from. In a way, the idea is to give life some meaning by imagining a certain role or function within something bigger than themselves. Often such meaning of life is being searched for by having a particular function or role in the society, the state, a revolution, development of mankind, scientific development or in religion. We must admit that when people take part in something big they feel that that is part of them. This makes them feel less worried about what is typical of them because

they identify themselves with the big challenge that fulfills them. In this way, their life has meaning. However, we must not forget that even such a big goal can be doubtful in the same way that we doubt the goals of individual life. Since we can step aside the goals of individual life and doubt their meaning, we can do the same with any higher goal that we have set ourselves — our participation in scientific development, society, or our devotion to God. The reason for this lies in what we believe makes sense, justification and meaning of things, and that is the fact that after a certain point we do not need additional reasons. Eventually, the reason for having doubts on the limited goals of individual life initiates the existence of the same doubt in terms of any higher goal that gives support and meaning to our life. Once this fundamental doubt exists, it can not be avoided.

However, we must admit that observing ourselves from a much wider perspective than the one we have as individuals, we become observers of our own life. Being aware that we cannot do much as observers of our own life, we continue to live our life, and as Thomas Nagel says, «we dedicate ourselves to something that is nothing more but something extraordinary, similar to a ritual of an unknown religion» [281]. In this case, our unimportance as individuals and the fact that the whole mankind will disappear in the end with no trace are just metaphors that we use when we make the step forward to observe ourselves from outside and to discover that the unique form of our lives is interesting and at the same time unusual. This means that we as human beings are aware that the transcendental step is a natural thing for us humans. The absurdity of our existence faces us with a problem that requires appropriate solution. This, of course, is the way Camus approaches this question He finds support in the fact that we are anxious to avoid absurd situations. He rejects suicide as a way out from absurdity of our lives and suggests resistance and despise instead. Camus believes that we as human beings can save our own dignity by opposing the reality that does not listen to our desires, and by continuing to live despite the situation. Of course, this will not void our lives of being absurd, but it will give them a noble trait. Yet, there will be a certain amount of doubt. I would not say that our absurd guarantees so many opposing accidents to happen. Although I risk being labeled not original at the end of this essay, I would like to finish with the words of Thomas Nagel:

> The absurd is one of the most human things for us; it is a manifestation of our most advanced and most interesting features. As skepticism in epistemology, the absurd is interesting because we possess a form of analyzing things — an ability to transcend ourselves in our thoughts [282].

Works cited

Anders 1980 — *G. Anders.* Die Antiquiertheit des Menschen. München: VerlagC. H. Beck, 1980.

Camus 1991 — A. *Camus.* The Myth of Sisyphus and Other Essays / Transl. byjustin O'Brien. Vintage International, 1991.

Ellul 1990 — *J. Ellul* The Technological Bluff / Transl. by Geoffrey W. Bromiley. Grand Rapids: Eerdmans, 1990.

Marcuse 1972 — *H. Marcuse.* Negations: Essays on Critical Theory. Harm-dsworth, Middlesex: Penguin Books, 1972.

Nagel 1990 — *Th. NageL* Mortal Questions. Cambridge Univ. Press, 1979.

Cousineau, Thomas. Waiting for Godot — form in movement. Boston: Twayne Publishers, 1990.

Deidre, Bair. Samuel Beckett, Dictionary of Literary Biography. Boston: GK Hall, 1989.

III
Репрезентация абсурда в визуальных искусствах

Оксана Чепелик (Киев)
Абсурд как средство препарирования реальности

Хорошо в аду, так как там тепло, а пойди в рай, так еще и о дровах думай.

Украинская народная мудрость

Задача данной статьи — представить визуальные формы репрезентации абсурда в современной украинской культуре. Необходимо упомянуть о том, что основоположники театра абсурда (Беккет, Ионеско и др.), а также представители поэтики обэриутов понимали под абсурдом самостоятельный метод искусства. Однако в современной культуре абсурд все чаще и чаще обретает статус междискурсивного феномена, связывается с другими художественными методами и во многом созвучен «ситуации» постмодернизма. Данные свойства абсурда, те элементы, которые присутствуют как острова в эклектичном океане современного искусства, я бы и хотела осветить в этой статье.

Как концептуализм определяются работы Ильи Кабакова: к примеру, серия «Коммунальная кухня» с мухой, также, как и проект Кристофа Водичко, в котором он осуществил слайд проекции на официальные памятники Нью-Йорка с изображениями инвалидов. Однако эти работы выполнены по всем законам абсурда.

В наши дни абсурд, будучи метафорой бессмысленности существования, предполагает наличие множества смыслов. Прежде всего потому, что принципы организации культуры и искусства, базирующиеся на абсурде, осознаются ныне как некая мировоззренчески-эстетическая модель, которая всякий раз актуализируется в культуре в кризисные, переломные периоды ее развития. Особенно остро начинает звучать эта тема в постмодернистскую эпоху, чья внутренняя близость к барокко вызвала в искусстве многочисленные явления и тенденции. Абсурд, не отвергая иных возможностей художественно-мировоззренческих сдвигов в культуре, построенных на сугубо рациональной модели, несет с собой не столько «позитивные» изменения, сколько более объемный и многозначный взгляд на

мир, некую примиряющую надисторичность.

Современное искусство в этом отношении отразило духовный кризис общества, утрату устойчивых идеалов, моральных ценностей, неспособность человека в новых условиях рационально осмыслить жизнь и окружающий мир, а из-за этого — желание спрятаться от «надоевшей опеки разума» в область абсурда.

Влияние вышеуказанных обстоятельств позволило проявиться такой черте украинского современного искусства, как «декоративность», которая ценит широкий абсурдный жест больше, чем глубокий смысл, размах и количество — больше, чем внутреннее качество, форму изложения смысла — больше, чем сам смысл как таковой, — одним словом, ценит категорию «казаться» больше, чем категорию «быть». Все это отразилось как на масс-медийной модели, так и на повседневном человеческом общении. Созвучность абсурда постмодернистской эпохе с ее тягой к мистификациям и созданиям иллюзий вновь оказалась для украинских художников необычайно плодотворной, подключив Украину после длительной изоляции к общехудожественным проблемам современности.

Продолжая мысль Мишеля Фуко о том, что «это время обманчивых чувств, когда метафоры, сравнения и аллегории определяют поэтическое пространство языка»[283], можно добавить: не только языка, но и сознания, отношения к действительности и к ее восприятию. Художники современного искусства: Арсен Савадов, Олег Тистол, Александр Гнилицкий, Александр Ройтбурд, Василий Цаголов, Илья Чичкан определили характер нового искусства как «индивидуального художественного исследования»[284], где своеобразие отечественного культурного пространства характеризуется посредством использования абсурда. «Волевая грань национального постэклектизма» (Олег Тистол, проект «Украинские деньги», цит. по рукописи) проходит там, где нагромождение искусственных средств, избыточность приемов, преувеличенность размеров и бесконечная игра со смыслами достигли пределов возможного. Стремление приблизиться к реальности и невозможность прорваться сквозь кривые зеркала вымыслов, иллюзий, культурных кодов свидетельствуют о том, что искусство давно превратилось в «другую» реальность, во многом определяющую само видение жизни и где художник — «постоялец культуры» (Николя Буррио)[285] — превращается в ее заложника.

Яков Гнездовский (выдающийся график, мастер с мировым именем, американский художник украинского происхождения,

живущий в Нью-Йорке; техника, в которой работает, — гравюра на дереве) особое место в украинском художественном пространстве отводит гротеску, который выступает средством бегства от реальности, как считает он, прикрывая «незаинтересованность» в анализе своего исторического и культурного бытия.

«Украинская драма» — это драма перекрестка, на котором так трудно обрести свой путь. Это постоянное тяготение к вымышленным величинам, которые как фантом существуют в культуре, определяя ее внереалистичность и вечное бегство от реальности. Вот почему игра в целостность стиля так близка к мифу о классической традиции искусства, которой здесь, в Украине, по существу, никогда и не было.

«Исчезающая реальность», утрата и перемена смыслов, «оксюморонность» ситуаций, постоянное столкновение противоположных моделей мировосприятия и разорванность сознания характеризуют не только нынешнее положение украинской культуры, которая «словно зависла в воздухе», не решаясь выбирать новые, самостоятельные национальные ориентиры, но и повседневное бытие, где новые «европейские» тяготения постоянно натыкаются на прошлые, далекие от современного уровня цивилизации, жизненные реалии.

Поэтому «картинная барочность» фотоинсталляций проекта «Дипинсайдер» А Савадова по сути есть почти буквальный «слепок» с нынешней реальности, в которой карнавальная квазиэстетичность сейчас, как и несколько веков назад, определяет национальный стиль существования. Одна из главных проблем современной культуры — ее конвертация в социум. Только в этой связи можно говорить о «Deepinsider» как о проекте, поскольку с точки зрения внутренних механизмов репрезентации он лишен традиционной «культурной» саморефлексии и скорее встроен в жанры масс-культа в качестве высокоадаптированного «зрелища». Не только эксплуатация семантики, но и переформирование масс-медийных ниш — вектор культурной агрессии сегодня. Таким образом, расставив возможные крайние точки, мы перейдем от методологии появления к идеологии присутствия. Решающим здесь окажется «Deepinsider» как оперативное определение тотального аутсайдера сегодняшней культуры с одной стороны и формально-буквального погружения в донбасском и fashion-nроектах — с другой. «Deepinsider» есть некая символическая фигура сознания, новая химическая структура маргиналов, где стратегия захвата метрополии сменяется культом интроспекции. В результате — внешняя оценка (как источник всяческих комплексов) трансформируется в

компенсационную стратегию репрезентации. Интересным моментом здесь может быть определенная герметичность, клубность трансформации: женский клуб со своими фетишами (кладбище), мужской — со своими (шахта). «Deepinsider» — это мобильный маркер, покрывающий ряд проектов внутри себя и «native» сознание, конвертируемое как Эдипинсайдер.

Съемки «большого украинского кино» на Донбассе произошли в районе наибольшей слежалости и энергетической (уголь) концентрированности. Черные от угольной пыли шахтеры с эротически порочными, обнаженными и полуобнаженными дивами, предстали как мультиплицированность Шивы и его женской ипостаси Шакти, в этой данности — Шахты.

Олег Тистол исследует феномен украинского национального сознания, зафиксированный, как считает автор, в предметной среде. Дизайн денег (проект «Украинские деньги») в этом плане был избран не случайно. Как известно, по советской мифологии деньги — категория временная и должны были исчезнуть в будущем коммунистическом обществе, где распределение благ осуществлялось бы по принципу «от каждого — по способностям, каждому — по потребностям». А потому их оформление отражало лишь каждый конкретный период в жизни страны, изменяясь вместе с ее развитием. Тистол выстраивает свое иллюзорное «украинское пространство», где сталкиваются и переплетаются национальные, социальные и исторические мифы, порождая фантастические представления о мире «денатурализированной» реальности, где традиционные национальные черты — «любовь к красоте», постоянное обращение «назад к истории» и стремление к самоутверждению — рождают все новые химеры «непредсказуемого прошлого», которое, как постоянный фантом, существует в культуре, становясь источником все новых иллюзий. Украина здесь представляется моделью того «мира потемкинских деревень», наполненного экзотическими животными, такими как страусы и жирафы, отсылающими к понятию «банановая республика», где за пестрым барочно-эклектичным фасадом разворачивается совершенно иная, исполненная подлинных и мнимых страстей, драм и повседневных забот жизнь, не поддающаяся логическому анализу, ускользающая от искусства и прорывающаяся в его идеальное пространство подлинностью абсурдных фантасмагорий.

«В наши дни, — писал Ж. Бодрийар, — виртуальное решительно берет верх над актуальным: наш удел — довольствоваться такой предельной виртуальностью, которая (…) лишь устрашает перспективой перехода к действию. Мы пребываем уже не в логике перехода возможного в

действительное, но в гиперреалистической логике запугивания себя самой возможностью реального»[286].

Кстати, после катастрофы 1986 года на Чернобыльской атомной станции мир вошел в новую эпоху — эпоху превращения виртуального в реальное. Жизнь в Украине «после Чернобыля» становится чем-то наподобие реального научно-фантастического романа, где «разрушительные рентгеновские лучи» из лаборатории проникают во все сферы человеческого существования (фотографический цикл Ильи Чичкана «Подарки для принцессы»), изменяют его природу и разум, трансформируют время и пространство. Однако художника интересует не столько «хамелеонство реальности», сколько «хамелеонство времени» истории, которая все больше становится объектом разнообразных идеологических манипуляций, перемешивая в современном контексте действительное и мнимое, обозначая апокалиптическое пространство конца XX в.

Современный украинский философ Сергей Крымский назвал культуру Украины «крейсирующей», т. е. находящейся в постоянном движении, пересекающем на своем пути огромный массив разных культур и традиций. Это движение может вращаться по кругу, пугая необратимостью «вечного возвращения», может открывать неожиданные выходы на новые уровни осознания мира, но, наверное, не бывает бесплодным, так или иначе «отрабатывая» определенные пути и обозначая их предельность и исчерпанность на каждом конкретном этапе.

Украинским художникам достался в наследство уникальный опыт недоверия к реальности, и поэтому гоголевская тема — «все обман, все не то, чем кажется» — приобретает сегодня все большую актуальность, перерастая в «эпоху кажущегося» и симуляций, где «сходство несуществующей реальности симулирует нечто, чего не существует»[287]. Эта фиктивность ценностей культуры оборачивается в работах Александра Гнилицкого своеобразной «игрой с персонажами», сюжетная интрига которой то наполняется неожиданными выходами в ситуации личной жизни автора, то имитирует некоторую психоделичность, то становится средством «проигрывания» другой роли, возможностью «примерить» на себя другое мироощущение и способ существования. Художник действует как бы в вымышленном центре концентрических кругов абсурда, а также цинично-релятивистской рефлексии, своеобразной чувственности и умозрительности, витальности и опосредованности, понимания искусства как способа защиты от реальности.

Видеоработа Александра Ройтбурда «Психоделическое

вторжение броненосца „Потемкин“ в тавтологический галлюциноген Сергея Эйзенштейна» сама является деконструкцией знаменитого эпизода расстрела полицией людей на Потемкинской лестнице из фильма Сергея Эйзенштейна. Ритм видеофильма сформирован при помощи абсурдного монтажа, состоящего из фрагментов аутентичного фильма, прерываемых выстрелами, произведенными на Потемкинской лестнице в 1998 году специально для этой работы. Персонажи Эйзенштейна смешиваются с современной публикой, и среди этой публики появляются живые представители современного искусства Одессы. Монтаж подает действие, жесты и мимикрию толпы в сцене Эйзенштейна, как кажется, притворно психо- и сексопатетически приводящей в ужас современных персонажей, действия которых принимают пафос отчуждения. Коляска с ребенком катится вниз по ступенькам вместе со скейтерским шлемом. Солдаты стреляют в театрально падающих местных художников и кураторов, а в финальной сцене — в самого автора. В этой работе местный миф Потемкинской лестницы как архитектурного сердца старой Одессы накладывается на локальный советский миф, соединяющий Одессу и восстание матросов броненосца «Потемкин» в целый комплекс, поддерживаемый мифологемой фильма Эйзенштейна, благодаря которому Одесская лестница вошла в контекст мировой культуры.

Видео Мирослава Кульчицкого и Вадима Чекорского (brand Кульчицкий & Чекорский) «Нью-Йорк, Нью-Йорк» — замечательный пример работы этих художников с клише. Это — бесконечная демонстрация начальных титров на фоне (видов ночного Нью-Йорка, заимствованных из различных фильмов), трансформируемая прямо в финальные титры. Абсурдное противопоставление избитых элементов клишированному целому определяет иронично-пародийный тон работы, но это не может быть названо серьезным и старомодным словом «критицизм», это скорее флирт. Следует отметить, что, несмотря на абсолютно ироничное отношение к штампам, Кульчицкий и Чекорский, тем не менее, любят их. Клиширование (вместе с его гибкой ситуационной модульностью) есть основа существования в постиндустриальной цивилизации, так как мы являемся свидетелями человеческой катастрофической ситуации из-за сверхпродуцирования ложных индивидуальных действий в политической и экономической сферах.

В акции Василия Цаголова криминальный сценарий избран им (имитация расстрела группы своих коллег-художников из «Парижской Коммуны» средь бела дня в центре Киева) только как внешняя форма для текстуального заявления идеи. Смысл этой

идеи — в понимании мира и реальности как твердой трехмерной ТВ-трансляции и реального пространства как ТВ пространства, которое позволяет открывать ТВ-прототип, ТВ-персонаж в себе и, как результат, работать в пространстве «твердого вещания» более органично. На этом пути человек, открывший «твердое телевидение», сам себя освобождает от раздваивания, используя воображение. Для него судьба, приключения, действие — только фрагменты визуальности, целью которых, некоторым образом, становится обогащение бессмысленности и бесконечности сериала. «Студия твердого телевидения» Василия Цаголова основана на модификации его основной концепции, описанной выше, и подает миграцию от философского понятия «репрезентации» до ТВ-медиума. Как художник он рассматривает себя самого с начала медиакратической эры, где действующая основная максима «быть или не быть в мире» будет заменена новой максимой «быть или не быть показанным в прямом эфире». А то, что существование потеряет его онтологическое положение и очевидность и будет трансформировано в цель, — лишь техническая проблема. Для подтверждения его аутентичности индивидуум должен апеллировать к работе ТВ-каналов и студий скорее, чем к бытию. Телевидение упразднит философию, апроприирует метафизические функции и, исходя из своих собственных идеологических интересов, будет определять, кому позволено оказаться репрезентированным в ТВ-жизни.

Приглашая к чтению визуального текста моей видеоработы «Любимые игрушки лидеров» (1998 г.), касающейся отношений с властью, необходимо процитировать Анри Лефевра:

> Power, the power to maintain the relations of dependence and exploitation does not keep to a defined «front» at the strategic level, like a frontier on the map or a line of trenches and on the ground. Power is everywhere; it is omnipresent, assigned to Being. It is everywhere in the space. It is in everyday discourse and commonplace notions, as well as in police batons and armoured cars. It is in object dэ art as well as in missiles. It is in the diffuse preponderance of the «visual», as well as in institutions such as school or parliament. It is in things as well as in signs (the signs of objects and object-signs)… Power has extended its domain right into the interior of each individual, to the roots of consciousness, to the «utopias» hidden in the folds of subjectivity [288].

В фильме «Хроники от Фортинбраса» (2001 г.), созданном по мотивам философской эссеистики Оксаны Забужко, Фортинбрас

— это ключевой образ (так как автор литературного произведения постулирует себя в качестве Фортинбраса 90-х гг., свидетеля и участника того, что происходило в культуре Украины)[289]. В сущности, фильм оказывается аллегорией, касающейся украинской культуры по отношению к мировой. Согласно автору книги, феминистическая и культурологическая или историософская концепция состоит в том, что Украина репрезентируется как коллективная женщина. Поэтому все феминистские проблемы Украины завязаны на истории этой несчастной женщины-Украины, и все травмы, которые она несет в себе, делают невозможными нормальные отношения мужчины и женщины. Таким образом, они и по сей день формируют «личную жизнь» Украины, — иными словами, история страны довлеет над судьбой личной жизни каждой украинки. Фильм характеризует общую историко-половую ситуацию — взаимоотношения полов, или женско-мужскую историю. Тоталитаризм — «мужской», он носитель мужского начала, издевающегося над женским беззащитным телом.

Абсурдистская образность, по выражению Александра Рутковского[290], с помощью корреспонденции цитатности и того, что происходит в кадре, инвестирует социальные смыслы-контрасты, где фильмическое целое сработано в контрапункте. Фильм литературоцентричен, но он эксцентричен по отношению к той аллюзии, которая заявлена в нем, и по отношению к тексту Оксаны Забужко.

Ссылаясь на фильм Александра Зельдовича «Москва», можно вспомнить фразу об очень устойчивом кристалле, который не разрушается ни под каким воздействием. Но если кончиком шприца найти центр, то он мгновенно распадется. В эпоху тоталитаризма интеллигенция жила с этим чувством существования внутреннего кристалла. Для современной эпохи характерно ощущение того, что кристалла больше нет, что кто-то действительно ткнул шприцем и он распался. Поэтому в фильме «Хроники от Фортинбраса» я позволяю себе таким «варварским» способом репрезентировать нашу историю: буквально выволакивая тело, распиная его в авангардистском ключе и пуская ползать по нему карликов. Приходится работать с таким грубым материалом, думая об исторической плоти. Украинское общество оказалось в ситуации культурной пустоты. Ощущение того, что мы тычемся, ища эту традицию; что она была, и вот теперь мы ощупываем, как эти карлики, тело; и кроме этого брутального физического объекта не находим никакой духовной субстанции, продолжения наших интеллектуальных поисков.

Так и патриот из скандального львовского спектакля «УБН»

театра им. Заньковецкой в постановке киевского режиссера Мирослава Грынышина не понимает, что происходит; он лишь понимает, что все рухнуло, все обвалилось, поэтому поджигает свою хату и уходит. Это некое паническое ощущение того, что всё продано, все предали, всё оказалось зоной пустоты. Зельдович в современной реальности ищет следы духовности и находит отзвуки — некую струну, чуть дребезжащую. Я пытаюсь говорить языком абсурда о мистическом или метафизическом, в буквальном смысле ощупывая поверхность тела нашей жизни. В данном случае, по мнению Олега Кавалова, жизнь провоцирует язык искусства. Когда появились первые фильмы Микеланджело Антониони, отмечает он, стали говорить: «ведь в них ничего не происходит, вакуум какой-то, а где же народная полнокровная жизнь?», — а ее уже не было к тому времени в Италии[291]. Он точно фиксировал ту ситуацию, которая оказалась за окном, на улице.

Может быть, поэтому актуальное искусство стало неким «зеркалом» для культуры, отражая не только ее нынешний «посттравматический синдром», но и ту переоценку ценностей, которую переживает мир на рубеже веков. И здесь неожиданно именно нынешняя украинская постколониальность, синтезирующая парадоксальное переплетение эпох, социально-культурных моделей и разнонаправленность ориентаций, дает возможность искусству стать тем «средством разоблачения культуры» (Марио Мерц)[292], благодаря которому она прощается со своими прошлыми иллюзиями, создавая на их обломках новые.

Представления о действительности все больше подменяются «визуальными галлюцинациями», столкновениями пропаганды, мифологии и обломков идеологий, как иллюзий, «необходимых для того, чтобы бежать от невыносимости Реального» (Славой Жижек)[293].

Литература

Бодрийар 1994 — Ж. *Бодрийар.* Войны в заливе // Художественный журнал. 1994. № 3.

Буррио 2000 — *Н. Буррио.* Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 2000. № 28 / 29.

Жижек 1998 — *С. Жижек.* Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия// Искусство кино. 1998. № 1.

Жижек 2001 — *С. Жижек.* Внутренняя трансгрессия // Кабинет: Картины мира II. СПб.: Скифия, 2001.

Забужко 2001 — *О. Забужко.* Хроніки від Фортинбраса:

Вибрана есеїстіка 90-х. Київ, 2001.

Ковалов 2002 — *О. Ковалов.* УКРАЇНСЬКИ АЛЬТЕРНАТИВИ як паліативне дзеркало // Каталог. Київ, 2002.

Рутковський 1999 — *А. Рутковський.* Ідентифікація шедевра // КІНО-КОЛО. 1999. № 2–3.

Скляренко 2000 — *Г. Скляренко.* Причудливая линия барокко // Інтервали. Київ, 2000.

Фуко 1977 — *М. Фуко.* Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977.

Lefebvre 1991 — *H. Lefebvre.* The Production of Space. Cambridge MA; Oxford: Blackwell, 1991.

Merz 1987 — *M. Merz.* Die optische Ebene: internet version, 1987.

Иллюстрации

1. «Любимые игрушки лидеров» (видео BetaSP, 15 мин., фотографии 100×75 см, 1998).

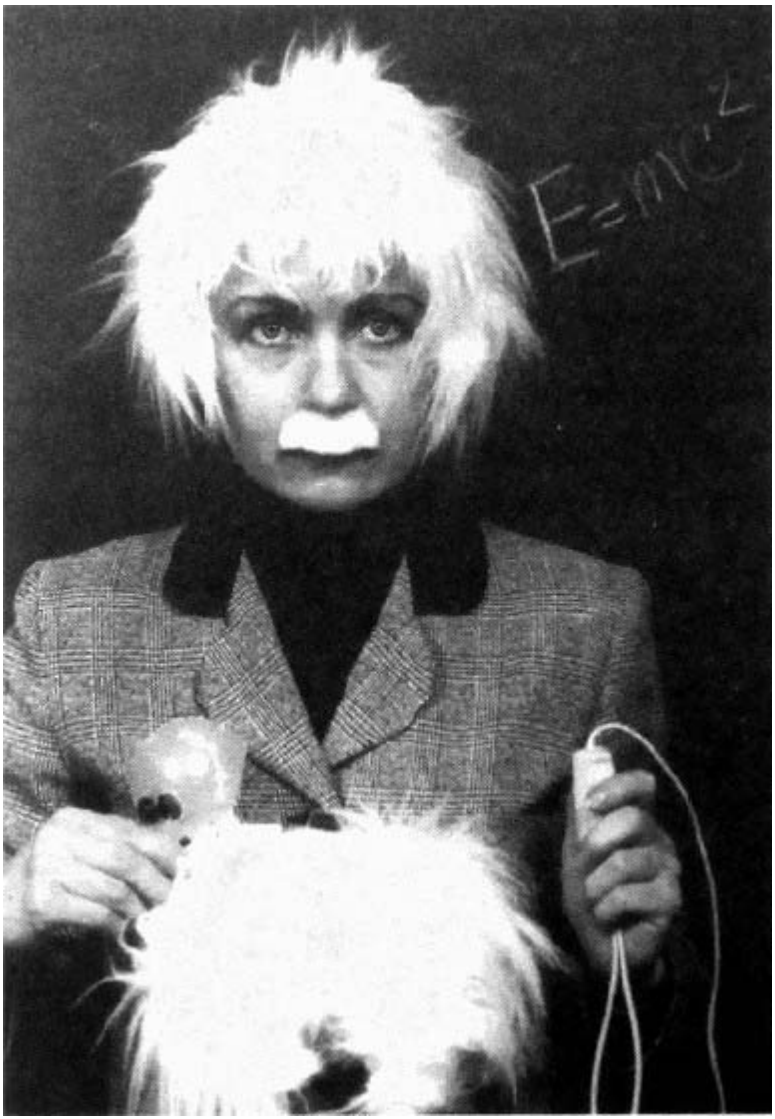
«Любимые игрушки лидеров» — это проект, включающий серию фотографий и видеофильм, базирующийся на одноименном авторском перформансе и интерактивной инсталляции «Piece ofShit», реализованной в 1998 году в Бенфф Центре современных искусств, в Канаде. Видео балансирует между поиском сексуальности и политики. Автор обращается к теме опасности массовых иллюзий XX века и исследованию проблемы ответственности на рубеже тысячелетий.

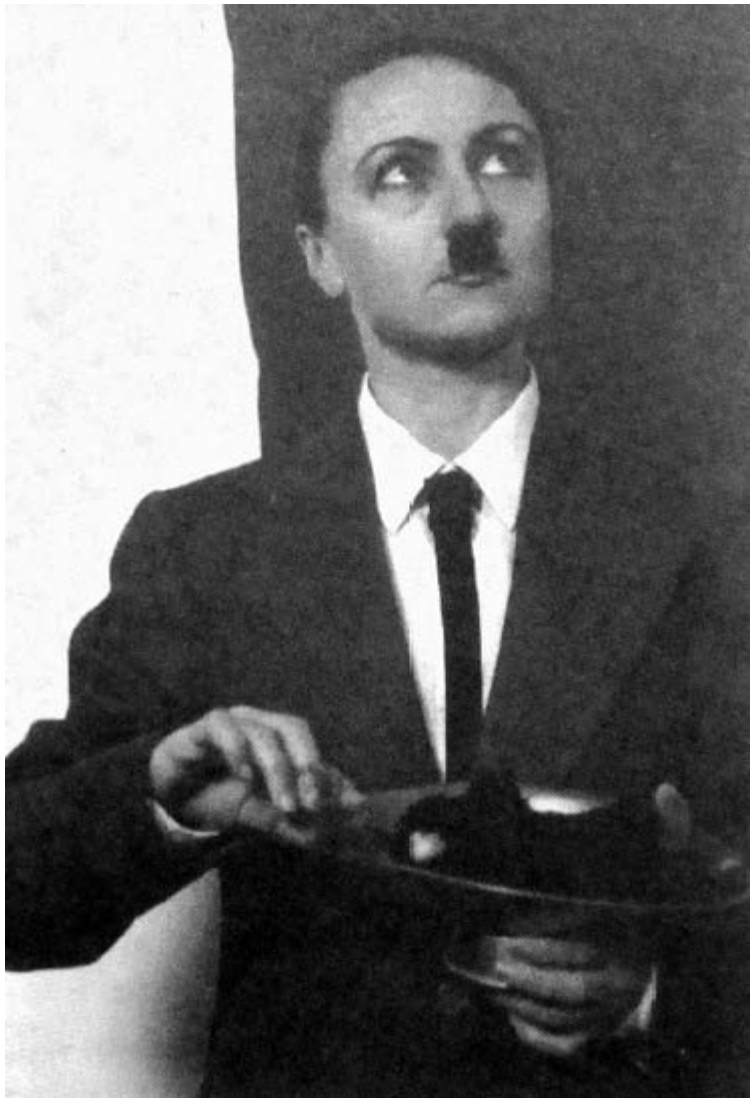
Тема «народ — власть», или «вожди — такие, как они есть» представлена Оксаной Чепелик в критериях «онтологического нигилизма» (по Хайдеггеру). Это ироническо-трагедийный «театр», абсурдистский вертеп, придуманный и разыгранный художником — представителем младшего поколения украинских художников. Постмодернист, сторонник медиа-арта, О. Чепелик мыслит концептуально. Она — «поэт десакрализации». Кроме того, в творчестве О. Чепелик фиксируется пространство подсознательного, где логика замещается алогизмами. Проект «Любимые игрушки лидеров» доказывает исчерпанность для автора эвристического потенциала не только жизнеподобного мимесису, но и дегуманизированного авангардизма. Художница работает в сфере новых технологий, поскольку, по ее мнению, «только они способны воплотить ассоциативность Текстов бытия в метафорах информации. Возникает необходимость замены старой роли искусства на роль актера в процессах трансформации мира… — сообщает художница в своем творческом кредо. — Этот процесс тесно связан с мощным эффектом коммуникаций и

взаимоотношений между людьми. Воспринимают ли они искусство как культурный текст? Альтернативное видение новых медиа… Искусство, в котором я заинтересована, базируется на междисциплинарном исследовании реальности, целью которого является открытие нового прочтения».

Olha Petrova. Das project «VERKREUZUNGEN».

Polilog der Diskurse. Wien, 2001. S. 7.



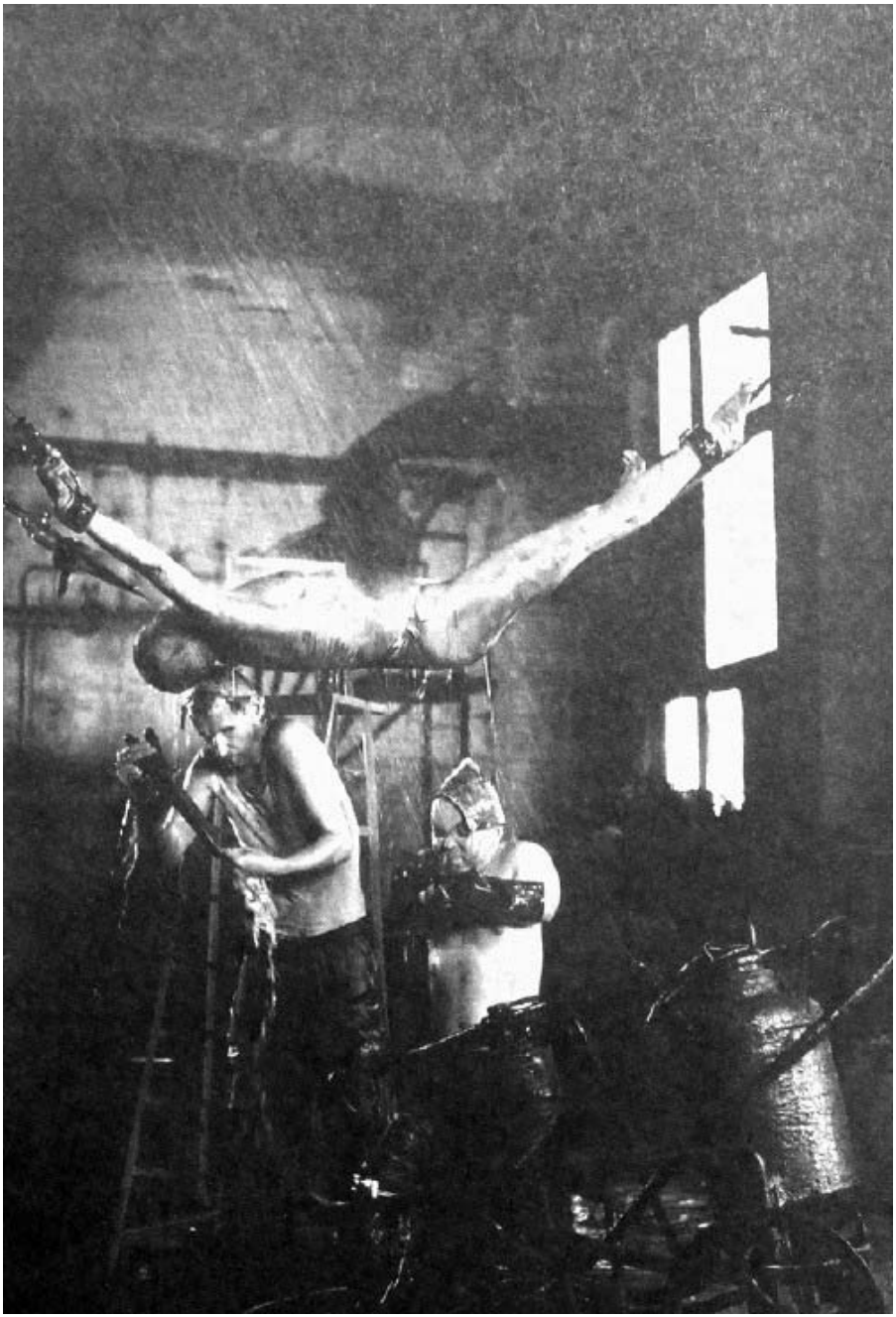


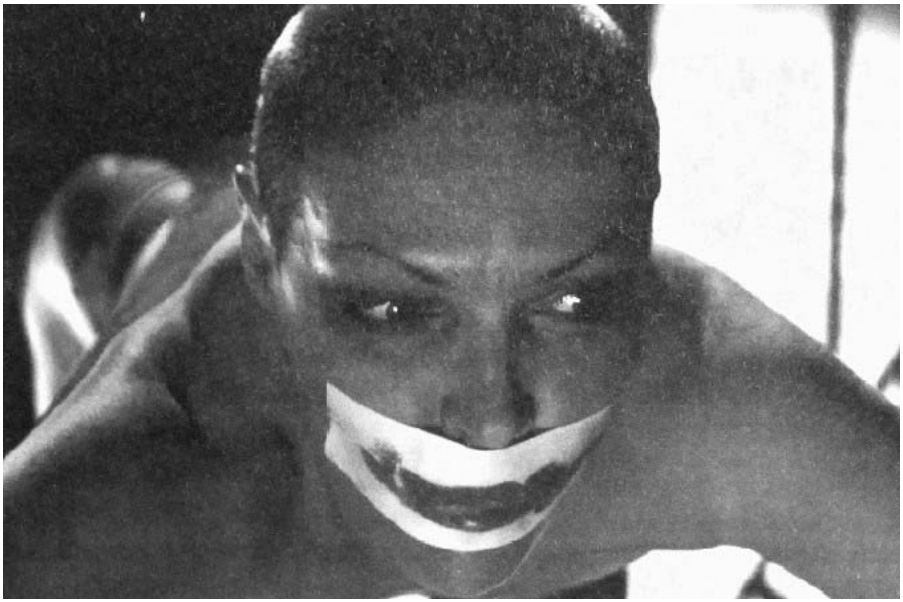
2. Проект «Хроники от Фортинбраса», фильм 35 мм, 30 мин., фотографии 75 × 100 см, 2001.

Фильм «Хроники от Фортинбраса» основывается на одноименном сборнике эссе Оксаны Забужко, автора автобиографического романа «Полевые исследования украинского секса» (1996). Режиссер интерпретирует философский текст и феминистские интонации писательского видения национального сознания в культурной среде безвременья, демонстрируя ассоциативные структуры столкновения слов и экспрессивных образов. Она конструирует воображаемое мифологическое пространство изучаемого феномена из метафорических акций и перформансов, коллажей

из минувших событий и фрагментов исторических фильмов. Таким образом, она воскрешает подход Шевченко к женской сущности, и участи женщины в Украине, представленной женским телом (телом культуры), терзаемым отвратительными карликами. Последние символизируют мужское тоталитарное начало — источник пассивной судьбы Украины, как прошлой, так и сегодняшней. Игровые эпизоды, исполненные абсурда и гротеска, аллегорий и пародий, отражают украинскую литературную традицию (иррациональность и поэтичность), также как и кинематографическую Александра Довженко.

Из каталога международного кинофестиваля «Карловы Вары» 2002. С. 196.





Ольга Буренина (Цюрих, Констанц) «Реющее» тело Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900—1930-х годов

Катерина. Знаешь, что мне в голову пришло?

Варвара. Что?

Катерина. Отчего люди не летают!

Варвара. Я не понимаю, что ты говоришь.

Катерина. Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь?

А. Н. Островский. Гроза

Строчки нужны чиновникам и Бальмонтам — у нас буквы летают.

Ольга Розанова

…ополоумев, от вытья,
огромный дом, виляя задом,
летит в пространство бытия.

Николай Заболоцкий. Столбцы

Кастрюля в воздухе летела
шатра унылого печать
блестело выпуклое тело
и вверх пыталося кричать.

Даниил Хармс

1. Абсурд: в авангарде авангарда

Свою статью, посвященную визуальной репрезентации абсурда, мне хотелось бы предварить замечаниями относительно определения основного объекта исследования — абсурда.

При всем многообразии современных определений понятия «абсурд» (в философской мысли — как антипод понятия разума и крайняя форма экзистенциального переживания, в искусстве и литературе — как антипод рационального, в языке — как нарушение коммуникативных постулатов), эти определения сводимы к общим характеристикам. В метафизическом смысле, абсурд — понятие, обозначающее экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром — миром в состоянии кризиса. В инструментальном смысле этот термин обозначает совокупность экспериментальных приемов как в культуре в целом, так и в отдельных ее областях — в науке, философии, литературе, визуальных искусствах. С одной стороны, абсурд деструктивен, а с другой — креативен, обладает созидательной моторикой, спасающей и возрождающей энергией.

Явления, включаемые в понятие «абсурд», весьма разнообразны и не сводимы исключительно к западному театру абсурда или к творчеству обэриутов, т. е. не ограничены эпохой XX в. Можно с полной уверенностью говорить об абсурде в средневековой культуре, в романтизме, символизме, эпохе авангарда. В широком смысле, абсурд представляет собой реакцию художественно-эстетического сознания на ситуацию культурно-исторического кризиса, происходящего, как правило, в переломные, главным образом синтетические, эпохи. Там, где в культуре происходит синтезирование, рождается абсурд: он инициируется страхом перед состоянием завершенности реального или воображаемого, т. е. перед ситуацией примирения разного рода оппозиций, — *страхом перед синтезом как таковым.* Возникая в состоянии завершенности культуры, абсурд представляет собой потребность ее преодоления, возможность ускользания от символического воздействия сложившихся и устоявшихся смыслов, от кризиса культуры и сознания. Поэтому этот феномен оказывается не только индикатором культурно-исторического кризиса, но и *импульсом* к компенсации противоречия между миром абсолютизации целостности и миром

ее релятивизации и, тем самым, своего рода предвосхищением мыслью идеального мира. Более того, абсурд — это сама ситуация пересечения разумом границы рационально-логического мышления. Пересекая эту границу, разум выходит за рамки кодифицированного пространства, попадая в пространство некодифицированное, в котором возможно создание новых смыслов и преодоление завершенности. Пересекая эту границу, разум способен достичь принципиально иного уровня. Таковыми стали выход Лобачевского из плоскостного пространства евклидовой геометрии в пространство сферическое, теория относительности Эйнштейна, алгебра Буля, идея четвертого измерения Германа Минковского и многие другие открытия. Расширяя иррациональную основу мысли, абсурд становится в истории культуры *трансформационным* механизмом *преобразования и перехода* из обыденной сферы в сферу новую и неожиданную, из привычных формы и смысла — в иные, непривычные.

Таким образом, абсурд, сопровождающий кризисную фазу культуры или отдельных направлений и методов, можно рассматривать и в качестве побудителя, и в качестве начальной фазы большинства авангардных явлений. Следовательно, абсурд занимает позицию авангарда по отношению к авангарду. Ведь именно абсурдное видение мира порождает экспериментально-художественные, — философские, — научные и т. д. формы и смыслы, подчеркивающие бессмысленность обыденного, устоявшегося, и в то же самое время бессмысленные с точки зрения обыденного, традиционного. Не случайно слову *абсурд* синонимично в русском языке *бессмыслица.*

Будучи неотъемлемым явлением любой переломной эпохи, в двадцатом столетии абсурд становится наиболее ярким феноменом художественной культуры, основополагающим ее признаком и доминантой мышления. Этому способствовал целый ряд факторов, и в первую очередь эсхатологическое переживание неустойчивости бытия и ощущение завершенности культуры, охватившие общество. То, что являлось основанием социального оптимизма XVII–XVIII вв. или реалистического оптимизма XIX в., — т. е. вера в разумность человека, истории, бытия, науки, философии, — было абсолютно дискредитировано на рубеже двух столетий.

Реакция художественно-эстетического сознания на глобальный кризис в культуре первой половины XX в., «дезинтеграция реализма»[294] и критика рационализма как миропонимания, а также ряд глобальных экспериментальных достижений обострили абсурдные тенденции в художественной

культуре двадцатого столетия от эпохи символизма и авангарда до постмодернизма, положив начало *алогическому реализму*. По большому счету, алогический реализм развился в борьбе с позитивизмом, завоевавшим к концу XIX столетия разные области культуры и мировоззрение людей. Интерес к художественному абсурду объединил самые пестрые, многообразные и даже порой полярные направления и методы — символизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм, поп-арт, минимализм, концептуализм, — принципиально ориентировавшиеся на алогизм, иррационализм, аномальность художественного творчества и в целом — на критику позитивистских представлений о мироустройстве.

Под абсурдом в визуальных искусствах и литературе XX в. следует понимать художественный прием, подобный *остранению* и ведущий, с конвенциональной точки зрения, к бессмыслице. Такой прием раскладывается на ряд приемов и принципов, главным содержанием которых является экспликация напряженного противостояния противоположных, рассудочно несоединимых фактов: например, на алогизм, катахрезу, парадокс, гротеск, антиномии и метаморфозу, на принципы ассоциативности и случайности. Абсурд — это остранение, происходящее внутри культуры как системы и дающее импульс к переосмыслению автоматизированных традиций. При этом необходимо различать три типа абсурда: логический, поэтический и метафизический. Первый тип преодолевает автоматизм восприятия традиционных коммуникативных постулатов. Второй нарушает автоматизм восприятия художественных образов и художественной системы в целом: они перестают рассматриваться как нечто статичное и осознаются как величина переменная. Третий, ломая автоматизм восприятия привычных вещей и явлений фактической действительности, деканонизирует законы бытия. Понятия логического и художественного абсурда тесно связаны с понятием остранения, введенным Виктором Шкловским в книге «Воскрешение слова» и в статье «Искусство как прием»[295]. Остранение поэтического языка, по Шкловскому, есть деформация языка практического. Понятие бытийного абсурда тяготеет к теории восприятия изменчивости Анри Бергсона.

В рамках этой статьи предстоит рассмотреть, каким образом научно-технические достижения рубежа веков в области аэродинамики, массовое появление летающих машин и, главное, прорыв человека в небо отразились на усилении абсурдных тенденций в визуальных искусствах 1900—1930-х гг.

2. Авиаморфозы:

«Реющее» тело как «свободная воля предмета»

Уже с конца XIX в. историческую жизнь охватывает авиационная лихорадка. На Западе — это опыты О. Лилиенталя, Ф. Фербера, А. Сантос-Дюмона, братьев У. и О. Райт и др., в России — целый ряд авиаисследований, получивший совершенно невероятный размах к началу 80-х гг. XIX в. Дмитрий Менделеев предложил и разработал в 1875 г. схему конструкции стратостата, а двенадцать лет спустя он на аэростате лично поднялся в небо и наблюдал затмение солнца. Его сочинение «О сопротивлении жидкостей и о воздухоплавании», опубликованное в 1880 г., стало азбукой для воздухоплавателей. С 1880 г. в Петербурге стал издаваться первый русский авиационный журнал «Воздухоплаватель», и в этом же году было основано «Русское общество воздухоплавания». Любопытно, что члены этого общества поставили перед собой задачу развития воздухоплавания не только как науки передвижения по воздуху, но и как особого, беспрецедентного до сего времени искусства — живой формы противодействия закону гравитации. Самолет Можайского, на котором совершил на военном поле в Красном Селе первый полет И. Н. Голубев, проект «птицеподобной (авиационной) летательной машины» Циолковского (1894), научная школа аэродинамики, созданная С. А Чаплыгиным и Н. Е. Жуковским, — все это приводит к тому, что начиная с 1908 г. в России один за другим появляются аэроклубы и разного рода аэрокружки. В 1911 г. начинается серия внеаэродромных полетов Н. Е. Попова, А А Васильева, С. И. Уточкина, а также других русских летчиков-первоиспытателей. В 20—30-е гг. авиационная «лихорадка» достигает в России своего апогея.

Годом рождения российской авиации и начала массового прорыва человека в воздух можно считать 1910-й, когда в апреле-мае на Коломяжском ипподроме в Санкт-Петербурге с успехом прошла первая «Авиационная неделя». На афише, объявляющей о ее проведении, изображены парящие над Невой «Антуанетта», «Блерио-11» и «Фарман-3»[296]. Неподвижность Исаакиевского собора и сфинкса только подчеркивает динамику полета аэропланов и самолетов. Их изображения и открыли в русском визуальном искусстве XX в. новый мотив — воздухоплавания.

С этого года авиация и авиаторы заняли одно из центральных мест в живописи, графике и плакатном искусстве, в скульптуре, архитектуре, в искусстве фотографии и кино [297]. Художники и

сами всерьез начинают увлекаться авиацией. Василий Каменский, например, в 1910 г. уехал в Варшаву, чтобы заняться там конструированием и испытанием летательных машин. Он даже получил звание дипломированного пилота Международной авиационной федерации. В военной авиации в 1915–1917 гг. служил и другой представитель русского авангарда — Павел Мансуров.

Неизвестный художник. Плакат «Санкт-Петербургская авиационная неделя», 1910 г.

Мотив воздухоплавания, во-первых, иллюстрирует научно-технические достижения рубежа веков в области аэродинамики.

Поэтому афиша «Авиационной недели» прежде всего демонстрирует модели прославленных самолетов и аэропланов. Во-вторых, полет является воплощением космологических фантазий и утопий, которыми были увлечены не только многие русские мыслители конца XIX — начала XX в. (Владимир Соловьев, Николай Федоров, Сергей Булгаков, Павел Флоренский, Константин Циолковский, Владимир Вернадский и др.), но и значительная часть представителей русской литературы и искусства. Так, «Антуанетты», «Блерио» и «Фарманы», изображенные на афише, воспринимаются в художественной культуре как образ космической миссии человека. Владимир Соловьев писал, что

> связующее звено между божественным и природным миром есть *человек*. Человек совмещает в себе всевозможные противоположности, которые все сводятся к одной великой противоположности между безусловным и условным, между абсолютною и вечною сущностью и преходящим явлением, или видимостью. Человек есть вместе и божество и ничтожество [298].

И в-третьих, мотив воздухоплавания *наглядно подтвердил, что часть может быть оторванной от целого — от земли — и существовать сама по себе, нарушая при этом все законы логики.* Этот факт порождает в культуре новую метафору мышления. Сменив в двадцатом столетии машину как метафору формализованного, рационально-логического мышления [299], аэроплан оказался образом живой, вечно трансформирующейся, перекодирующейся структуры, знаком потенциального кода, обеспечивающего постоянные метаморфозы человека и окружающего его мира. Аэроплан в качестве новой метафоры мышления осмысляется Гийомом Аполлинером в его поэме «Зона»:

> И птицей как Христос взмывает в небо век
> Глазеют черти рот раскрыв из преисподней
> Они еще волхвов из Иудеи помнят
> Кричат не летчик он налетчик он и баста
> И вьются ангелы вокруг воздушного гимнаста
> Какой на небесах переполох Икар Илья-Пророк
> Енох
> В почетном карауле сбились с ног
> Но расступаются с почтеньем надлежащим
> Пред иереем со святым причастьем
> Сел самолет и по земле бежит раскинув крылья

И сотни ласточек как тучи небо скрыли
Орлы и ястребы стрелой несутся мимо
Из Африки летят за марабу фламинго
А птица Рок любимица пиитов
Играет черепом Адама и парит с ним
Мчат из Америки гурьбой колибри-крошки
И камнем падает с ужасным криком коршун
Изящные пи-и из дальнего Китая
Обнявшись кружат парами летая
И Голубь Дух Святой скользит в струе эфира
А рядом радужный павлин и птица-лира
Бессмертный Феникс возродясь из пекла
Все осыпает раскаленным пеплом
И три сирены реют с дивным пеньем
Покинув остров в смертоносной пене
И хором Феникс и пи-и чья родина в Китае
Приветствуют железного собрата в стае[300].

Все способные к полету герои в этом пассаже — птицы, Христос, Симон Волхв, ангелы, Икар, Енох, Илья-пророк, Аполлоний Тианский, голубь Святого Духа и, наконец, аэроплан — находятся в отношениях дополнительной дистрибуции. Птица способна обернуться летательной машиной, а Иисус Христос превратиться в летчика. Постоянный обмен смыслами подчеркивает, что время и пространство теряют структурные границы, и это, в свою очередь отражается на потере таковых самим текстом, лишенным в оригинале поэмы синтаксической структуры. Десинтаксизация создает своего рода подобие воздушного пространства в тексте и вокруг него. Неудивительно, что текст, основанный на перечислении целого ряда летающих тел, сам начинает восприниматься как воздушное тело, которое в силу отсутствия синтаксической структуры не имеет внутренних структурных границ. Сюжет этого отрывка, вращающийся вокруг одного из важнейших событий XX века — прорыва человека в небо, на поверхностном уровне констатирует, что искусство эпохи модерна охватила авиационная лихорадка. Но Аполлинера занимают размышления и о том, что двадцатый век становится веком бесконечных знаковых перекодировок и нескончаемых эквивалентностей, эпохой, когда была расшатана граница формализованного мышления. Феномен тела в состоянии полета и, в первую очередь, летательная машина, понимаются Аполлинером и как образ бесконечных трансформационных возможностей духа и тела, и как символ мутабельности смысла и

формы текста.

В художественной культуре XX в. наряду с аэропланом репрезентацией «текучести» формы и смысла, репрезентацией бесконечных эквивалентностей и метаморфоз становятся разного рода «реющие» предметы или явления. На этот факт обратил внимание Даниил Хармс в эссе «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»:

> Пятое значение определяется фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета (…) Такой предмет «РЕЕТ». Реющими бывают не только предметы, но также: жесты и действия (…) пятое сущее значение предмета в конкретной системе и в системе понятий различно. В первом случае оно свободная воля предмета, а во втором — свободная воля слова (или мысли, не выраженной словом (…))[301].

Под словом «реет» Хармс как раз и имел в виду метафору нового мышления. «Реющие» предметы или явления, если следовать Хармсу, — это иное-пластическое вещи, негирующее в процессе полета пространство и время и придающее пластичность и транзитивность окружающему миру[302]. Сжимая и разжимая время, оно открывает возможности перехода от кодифицированного пространства к некодифицированному, от земного к небесному, от мира неорганического к миру органическому, от неживого к живому. Так, больной из рассказа Юрия Олеши «Лиомпа» уходит из жизни именно в тот момент, когда соседский мальчик Александр запускает сконструированную им летательную модель. Тем самым статика смерти преобразуется в финале рассказа в динамику полета. Ожидание подобного преобразования изображено на картине Самуила Адливанкина «Состязание юных моделистов». Застывшие тела начинающих конструкторов символизируют неподвижность формы, которая после запуска моделей должна трансформироваться в форму новую и неожиданную.

«Реяние» как образ свободы формы и смысла наглядно иллюстрирует запуск воздушного змея, изображенный С. Судейкиным на картине «Ветреный день». Бумажный змей, извиваясь, уносится в небо, а все предметы фактической реальности при этом утрачивают свою изначальную форму, обретая изоморфные этой воздушной модели, змеевидные очертания. Реальность превращается в змеевидную фантасмагорию. На этюде Дмитрия Митрохина «ЦПКиО. Цветы на берегу пруда» предметы реальной действительности

воспринимаются эквивалентными крыльям парящих над озером самолетиков.

Отрыв от референциальных связей прочитывается на картине Сергея Лучишкина «Шар улетел». Воздушный шарик, который не смогла удержать девочка и по форме изоморфный нулю, является образом отрыва от обыденности и прорыва в новое некодифицированное пространство, начинающееся на картине там, где заканчиваются узкие и унылые колонны жилых домов. Становление мира с нуля символизирует и воздушный шар на эскизе уличной декорации Ивана Пуни. Фактический мир, над которым реет шар, теряет на этом эскизе свои привычные очертания и обретает космогонические формы.

Став в начале 1900-х гг. образом нарушения законов логики и образом бесконечного знакового обмена, «реющее» тело обернулось в литературе и искусстве новой метаморфозой — *авиаморфозой.* На принципе авиаморфозы, к примеру, построен рассказ Леонида Андреева «Полет». Герой этого рассказа, Летчик Пушкарев, понимая, что бытие исчерпало для него динамику своих возможностей, отправляясь в свой последний 29-й полет, решает окончательно преодолеть все законы гравитации. Он чувствует, что по мере того, как он поднимается в небо, тело его трансформируется в пластичное и податливое, способное к дальнейшим постоянным метаморфозам:

> Здесь же не было наезженных путей, и в вольном беге божественно свободной сознала себя воля, сама окрылилась широкими крылами. Теперь он и его крылатая машина были одно, и руки его были такими же твердыми и как будто нетелесными, как и дерево рулевого колеса, на котором они лежали, с которым соединились в железном союзе единой направляющей воли. И если переливалась живая кровь в горячих венах рук, то переливалась она и в дереве и в железе; на конце крыльев были его нервы, тянулись до последней точки, и концом своих крыльев осязал он сладкую свежесть стремящегося воздуха, трепетание солнечных лучей. Он хотел лететь вправо — и вправо летела машина; хотел он влево, вниз или вверх — и влево, вниз или вверх летела машина; и он даже не мог бы сказать, как это делается им: просто делалось так, как он хотел. И в этом торжестве воли хотящей была суровая и мужественная радость — та, что со стороны кажется печалью и делает загадочным лицо воина и триумфатора (…) и дальше показалось ему, что он вовсе и не человек, а сгусток

яростного огня, несущийся в пространстве[303].

Чтобы не утратить на земле эту обретенную возможность, Пушкарев решает больше не возвращаться на землю и гибнет.

«Реющее» тело одновременно эмблематично и метафорично. Оно маркирует в изобразительном искусстве и литературе отрыв от референциальных связей, бесконечное становление с нуля и вводит тему экспериментально-альтернативной художественной реальности, которая создается не на основе диалектического развития реальности утрачиваемой, не на основе реанимации ключевых культурных мифов, а на основе прерывности и отрыва. «Реющее» тело способно постоянно перевоплощаться в условные образы-шифры до такой степени, что в художественном пространстве появляется чистая концепция, чистая знаковость, столь типичная, к примеру, для супрематического искусства. Именно поэтому супрематисты прибегали в своих работах к иллюзии полета авиател. Так, в «Супрематической композиции» Казимира Малевича и в «Эскизе праздничной декорации» Веры Ермолаевой беспредметность композиций способствует ощущению невесомости, создаваемой отсутствием заднего плана, устремленностью композиций ввысь и одновременно незначительным наклоном супрематических тел. Супрематическое летящее тело на предметах быта (например, эскиз росписи ткани и супрематический сервиз в исполнении Николая Суетина или «Салатница» Ильи Чашника) — знак того, что этот предмет в результате трансформаций стал квазипредметом, лишился своей функциональности, дематериализовался и одновременно готов к новым трансформациям.

Предметы быта и сами по себе обретают в визуальном искусстве возможность летать. Обыденное теряет свою обыденность; предметы быта в силу нецелесообразности эстетического уже не могут быть использованы по назначению, а становятся инвариантами «реющего» тела. Так, в небо взмывает зубная паста «Санит» или спичечные коробки с изображением аэропланов на рекламных плакатах 30-х гг. художника Израиля Боград а.

К «реющему» телу приравнивается архитектура, например, в эскизах проектов «летающего города» Георгия Крутикова или Александра Родченко, а также в эскизе аэропорта Родченко. Более того, в 20-е гг. Родченко даже попытался создать оригинальный проект воздушной железной дороги.

Летательные модели опознаются в эскизах костюмов, над которыми работала художница Варвара Степанова. На одной из

фотографий Родченко, сделанной в 1924 г., Е. Жемчужная демонстрирует модель спортивного костюма, выполненного по проекту Степановой, таким образом, что не только костюм, но и сама фотомодель становятся похожими на аэроплан. Костюм и поза Жемчужной словно дополняют рекламу плакатов «Добролета», на фоне которых она сфотографирована.

И все же в особенности летательные модели опознаются в эскизах Степановой для конструктивистской сценографии к постановке Вс. Мейерхольдом пьесы Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» [304]. Театр Мейерхольда превращается благодаря фантазии художницы в демонтстрацию моды на аэроморфные костюмы.

Разводы на пачке сигарет «Аэлита», появившихся в продаже в 20-е гг., были остроумной аллюзией на головной убор Аэлиты, которую сыграла актриса Ю. Солнцева в известном фильме Я. Протазанова.

Изоморфными летательной модели оказываются летящий конь в композиции Василия Кандинского «Лирическое», раскрытая книга на фотографии каталога Всесоюзной полиграфической выставки, сделанной Эль Лисицким в 1927 г. или раскрытая книга на знаке издательства кооператива «Пролетарий». В символике рисунка последнего ведущую композиционную роль играет не только книга, но и треугольник на ее фоне. Повторенный в уменьшенном виде в букве *л* слова *пролетарий,* он становится не только символом божественного космоса, но и графическим изображением летательной модели. В связи с этим, само слово *«пролетарий»* обретает новую семантику, связанную с глаголом *летать*: «летающий пролетарий». То, что треугольник мог коррелировать в эти годы с летательной моделью, подтверждается изображениями дирижабля и куполообразного дворца на картине «Дворец Культуры» Ивана Леонидова. Резко доминируя на темном фоне картины, практически соразмерные друг другу дирижабль и Дворец культуры воспринимаются как явления одного типологического порядка.

Во всех перечисленных примерах «реющее» тело, поднимаясь в воздух, теряет устойчивость и вещественность формы. Привычные контуры такой «реющей» формы стираются, словно растворяясь в движении полета. Изображению «реющего» тела как новой метафоры сознания, возможно, предшествовало и сопутствовало изображение балерины, которая, как полагал Стефан Малларме, способна на сцене к постоянным перекодировкам, столь желанным для символизма [305]. На самом деле, в танцующей Анне Павловой с картины Серова явно

обнаруживается воплощение переходного состояния от реального человека к геометрической форме. Недаром Фернан Леже, сняв в 1924 г. пятнадцатиминутный фильм о бесконечных перевоплощениях предметов, назвал его «Механический балет» [306]. В этой киноленте он показывает, как вращающиеся и подпрыгивающие предметы утрачивают в движении свою вещественность, растворяются в текучести движения. Так, вертящаяся нога манекена превращается в колесо, а крышки кастрюль или формы для выпечки трансформируются в шестерни некоего механизма. Подобные трансформации воплощают собой в визуальных искусствах летающие объекты и субъекты.

3. Человек в воздухе!

Литературу и визуальные искусства 1900—1930-х гг. наполняют не только летательные машины [307], но и «реющие» в воздушном пространстве тела людей[308]. Одно из первых живописных изображений аэроплана и человека на нем принадлежит Наталье Гончаровой. На ее картине 1913 г. «Аэроплан над поездом» (другое название «Пейзаж с поездом»), модель летательной машины не просто приобретает черты продолжения поезда, над которым она летит, — она прижимает поезд к земле, словно вытесняя его. Расстояние между поездом и аэропланом стерто. Высота на картине условна. Для художницы важен сам момент парения аэроплана и человека в воздухе. Гончарова противопоставила летящее тело телу, находящемуся вне сферы небесного. Расположив аэроплан над поездом и сделав его визуальным продолжением человека, она показывает, что тело летящее выступает в качестве носителя нового смысла, который реализуется путем физического вытеснения модели поезда. Поезд же оказывается здесь одновременно репрезентацией формализованного мышления и застывшей формы, не способной на дальнейшие трансформации. Цифра 2, начертанная на одной из деталей поезда, означает сдвижение *машины* как старой метафоры формализованного мышления на семантическую периферию. Весьма показательна и фигурка человека на аэроплане. Стремящийся к полету субъект явно коррелирует с летательной машиной: крылья аэроплана воспринимаются как крылья человека. Благодаря такому изображению аэроплан и человек теряют свою материальность и символизируют открытость и подвижность формы и смысла. Гончарова изображает возможность взаимоперехода воздушной модели в человека и наоборот. Однако не вследствие телесных

метаморфоз человек способен оказаться в воздухе. Сами метаморфозы становятся возможными потому, что человек, лишаясь онтологической основы, поднимается в воздух, преодолевая собственную телесную инертность.

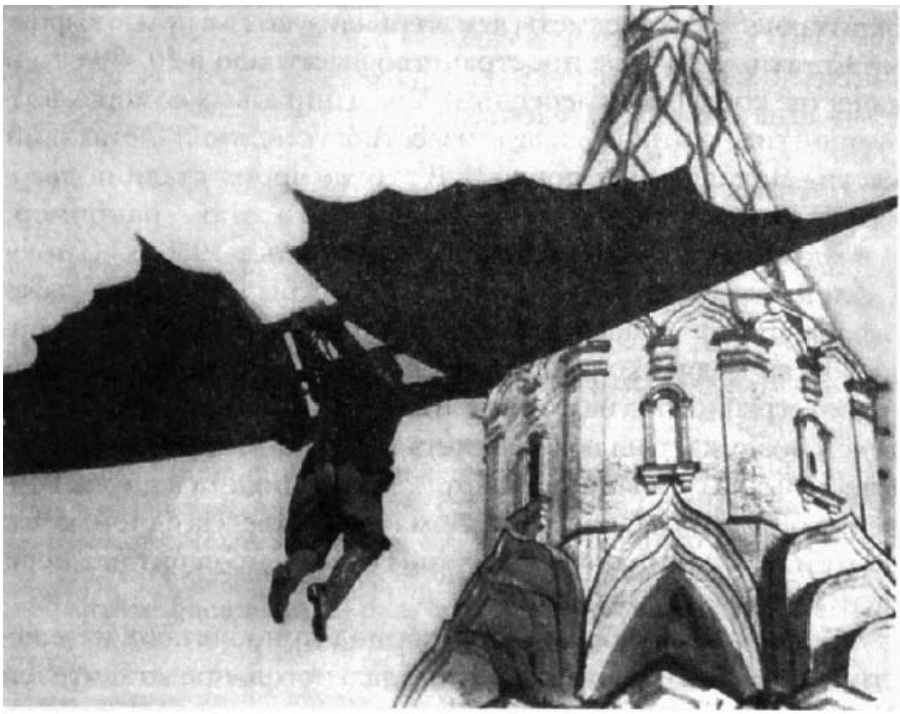
Об этом писал Гастон Башляр. Соотнося полет Икаруса с мечтой, философ отметил, что человек устремляется к своим мечтам не потому, что у него есть крылья. Напротив, он обретает крылья именно по мере того, как поднимается в воздух. Полет, если следовать Башляру, инициирует новую человеческую телесность:

> En somme, l' aile représente, pour le vol onirique, la rationalisation antique. C' est cette rationalisation qui a formé l' image d' Icare. Autrement dit, l' image d' Icare joue, dans la poétique des anciens, le même rôle que joue l' aérostat, «la carcasse pneumatique» dans la poétique éphémère de Nodier, le même rôle que joue l' avion dans la poétique de Gabriel d' Annuzio. Les poètes ne savent pas toujours rester fidèles à l' origine même de leur inspiration. Ils désertent la vie profonde et simple. Ils traduisent, sans bien le lire, le verbe originel. Puisque l' homme antique n' avait pas à sa disposition pour traduire le vol onirique une réalité éminemment rationnelle, c' est-à-dire une réalité fabriquée parla raison comme le ballon ou l' avion, force lui était de recourir à une réalité naturelle. Il a donc formé l' image de l' homme volant sur le type de l' oiseau[309].

Художница Ольга Розанова на цветной композиции «Полет аэроплана» одной из первых показала, как летательная модель, преодолев свою телесную инертность, превратилась в беспредметную конструкцию.

И все же не только летательная машина становится в художественной культуре начала 1900-х — 1930-х гг. метафорой нового мышления и новой телесности, но и человек в воздухе — «реющее» тело человека. Так, реализовать эту метафору попытался в 1914 г. Малевич, создав образ метафизического авиатора в одноименной картине. Авиатор, с цилиндром на голове и с игральной картой в руке, подобен фокуснику из цирка: все окружающие его предметы дематериализуются в нулевую форму. Кстати, цирковое пространство выступало в 20—30-е гг. в качестве конкурента небесному. Так, в цирковых номерах воздушной гимнастики большую известность получил «летающий клоун» Виталий Лазаренко[310]. В это же время стали пользоваться невероятным успехом фильмы о полетах — например, о воздушных полетах в цирке (кинофильм 1936 г.

«Цирк» Г. Александрова). А кинолента 1926 г. «Крылья холопа» даже была зачислена в шедевры мировой кинематографии[311]. В конце 30-х гг. Родченко создает цирковую фотосерию: на одной из фотографий под названием «Под куполом цирка» перед зрителем возникает иллюзия полета воздушной акробатки к висящему вниз головой партнеру[312]. К теме полета в цирке Родченко обращался и в живописном творчестве. На одной из его картин 1935 г. цирковая наездница буквально парит над несущейся по арене лошадью.



Кадр из кинофильма «Крылья холопа», 1926 г.

Большую важность в этот период приобретают путешествия героев по воздуху в поэтике дадаистов, представителей театра абсурда и у обэриутов. Достаточно напомнить, что первая книга Тристана Тцара, вышедшая в Цюрихе в июле 1916 г., называлась «Первое небесное приключение господина Антипирина». Способность летать обретает герой пьесы Эжена Ионеско «Воздушный пешеход», писатель Беранже. Более того, он высказывает мнение, что умение летать присуще каждому здоровому человеку:

Жозефина. Ну, прекрати. Ты ведь не бабочка.
Джон Буль. Это противоестественно.

Марта (*Жозефине)*. Ну, он же и не гусеница.

Первый англичанин. Да, это противоестественно.

Беранже. Уверяю вас, я все делаю по наитию. Оно само находит.

Первая пожилая англичанка. Может быть, это и естественно, раз находит само.

Жозефина. Ты теряешь голову.

Беранже *(Перестает прыгать)*. Человеку совершенно необходимо летать.

Джон Буль. Я вам не верю.

Беранже. Это так же необходимо и естественно, как дышать.

Первый англичанин. Прежде всего, нам нужно есть.

Второй англичанин. Затем пить.

Журналист. Затем философствовать.

Первая англичанка. А если время останется…

Вторая англичанка. Тогда можно было бы и полетать для развлечения.

Жозефина. Все тебя осуждают.

Беранже. Да нет же, нет, все должны уметь летать. Это врожденная способность. Все просто забывают об этом. Как я мог забыть? Это просто, радостно, по-детски. Не летать хуже, чем голодать. Потому-то мы и чувствуем себя несчастными (…) Если я чаще всего и не умею летать, я сохранил сознание того, что летать — мне необходимо. Я понимаю, из-за чего мне плохо. Дело тут в здоровье. Кто не летает, тот калека[313].

В полете, по словам Беранже, человек обретает «истинные функции, исказив их до неузнаваемости» [314], т. е. обретает способности, которые не были даны ему от рождения, но имелись как потенциальная возможность.

Полет постоянно тематизируется представителями русской поэтики абсурда. Например, в стихотворении «Авиация превращений» Даниила Хармса отрыв от земли одновременно означает и разрыв обыденных смысловых связей:

Летание без крыл жестокая забава
попробуй упадешь закинешься неловкий
она мучения другого не избрала
ее ударили канатом по головке.
Ах, как она упала над болотом!
закинув юбочки! Мальчишки любовались
она же кликала в сумятицах пилоту
но у пилота мягкие усы тот час же оборвались.

Он юношей глядит
смеется и рулит
остановив жужжанье мух
слетает медленно на мох[315].

Летающие персонажи часто появляются в мультипликационном кино 20—30-х гг. Так, героем мультфильма 1928 г. «Сенька-Африканец» становится мальчик, путешествующий по небу на аисте. Его полет наводит на воспоминание об одной японской виньетке, помещенной на с. 48 в № 10 журнала «Весы» за 1904 г. Изображение гения, восседающего на летящем аисте, может прочитываться как иллюстрация преодоления человеком инертности собственного тела и устремленности его к иным, некодифицированным смыслам.

Проблематизация тела человека в полете отличает эпоху модерна от так называемой классической эпохи. В классической парадигме летящий субъект мыслился как бестелесный (икона, живопись эпохи Ренессанса, например «Преображение» Рафаэля, и мн. др.). Начиная с эпохи модерна летящий субъект продолжает изображаться рядом художников как бестелесный. Так, на композиции С. Судейкина «Зима» над мечтающим в темной комнате поэтом парит крылатый ангел, а в окне на фоне заснеженного пейзажа поднимается в небо крылатая муза. Отрыв бестелесного субъекта от земли изображен на картине Павла Мансурова «Мираж»: в небе парит призрачный силуэт черного монаха.

Однако все чаще летящий субъект осмысляется как телесный. Поэтому в изображении художников 1900—1930-х гг. «реющие» в облаках люди, как правило, лишены крыльев. Поднимаясь в воздух, человек теряет свою обыденную оболочку и обнаруживает способности к метаморфозам. Источником движения выступает некое максимальное движение тела из себя вовне. Так, на панно Марка Шагала «Зеленый скрипач» (1920 г.) такое движение связывается с музыкой, которая, проникая в изобразительное пространство, силой свойственного ей отсутствия референциальности лишает привычную форму классической определенности и превращает один объект в другой. В результате чего тело скрипача, вертикально зависшее в воздухе, словно трансформируется в парящего горизонтально субъекта: оно становится текучим, слабоструктурированным, лишенным не только ярко выраженных человеческих органов (голова, руки, ноги), но и половой дифференциации.

Марк Шагал. «Зеленый скрипач», 1923–1924 гг.

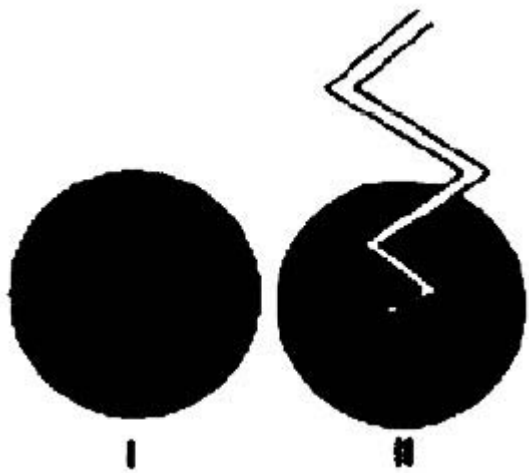
При этом Шагал показывает горизонтально летящего человека так, как будто он готов еще и к дальнейшим трансфермационным экспериментам над своим телом. Не случайно летящий человечек приобретает одновременное сходство и с гусеницей, и с оболочкой-коконом из тончайших волокон, которыми окутывает себя гусеница. Дальнейшие трансформации реализованы в картине Шагала «Над городом» (1914–1918 гг.). Два реально существующих и, как видим, вполне телесных героя — Белла и сам художник — превращаются здесь в третьего, контуры которого в перевернутом положении дают изображение некоего нового тела, наделенного негативным подобием крыльев и отдаленно напоминающего бабочку. Мы одновременно наблюдаем как телесное превращение одного тела в другое (одно крыло образовавшегося тела-мутанта составляет рука Беллы, а другое — нога художника), так и обретение телом иноспособности, которая ему изначально не дана (само состояние полета). Поэтому память о символе-бабочке на этом изображении, если его перевернуть, усилив контраст, остается.

На парном к картине «Над городом» шагаловском «Двойном портрете» роли возлюбленных несколько меняются. Уже не художник держит в руках свою жену, а жена несет его на своих плечах над Витебском. Реальным героям противопоставлен здесь бестелесный герой — ангел, к которому тянется счастливый художник. В результате трансформаций, происходящих с телом в полете, и на этой картине возникает некая оплазмированная форма, в которой снимаются разного рода оппозиции: мужское — женское, органическое — неорганическое, реальное — фантастическое, абстрактное — конкретное, прекрасное — безобразное и т. д. На другой картине художника, «День рождения» («Годовщина»), визуальная экспликация поднимающихся в воздух Шагала и Беллы метафорически воплощает собой отклонение от классической механики и, соответственно, отступление от законов логики. Для героев не существует узкого пространства комнатки: оно преображается в пространство воздушное. И на этой картине летящие субъекты осмысляются Шагалом как телесные. Но вместе с тем герои его картин в определенном смысле эквивалентны героям из киноленты Фернана Леже: в моменты парения в воздухе их тела утрачивают привычные очертания и преображаются.

Не менее любопытными в этом отношении оказываются и воздушные композиции Эль Лисицкого. Если в композиции для обложки к книге К. А. Большакова «Солнце на излете» (1916 г.) летящий субъект на фоне сферического тела не воспринимается

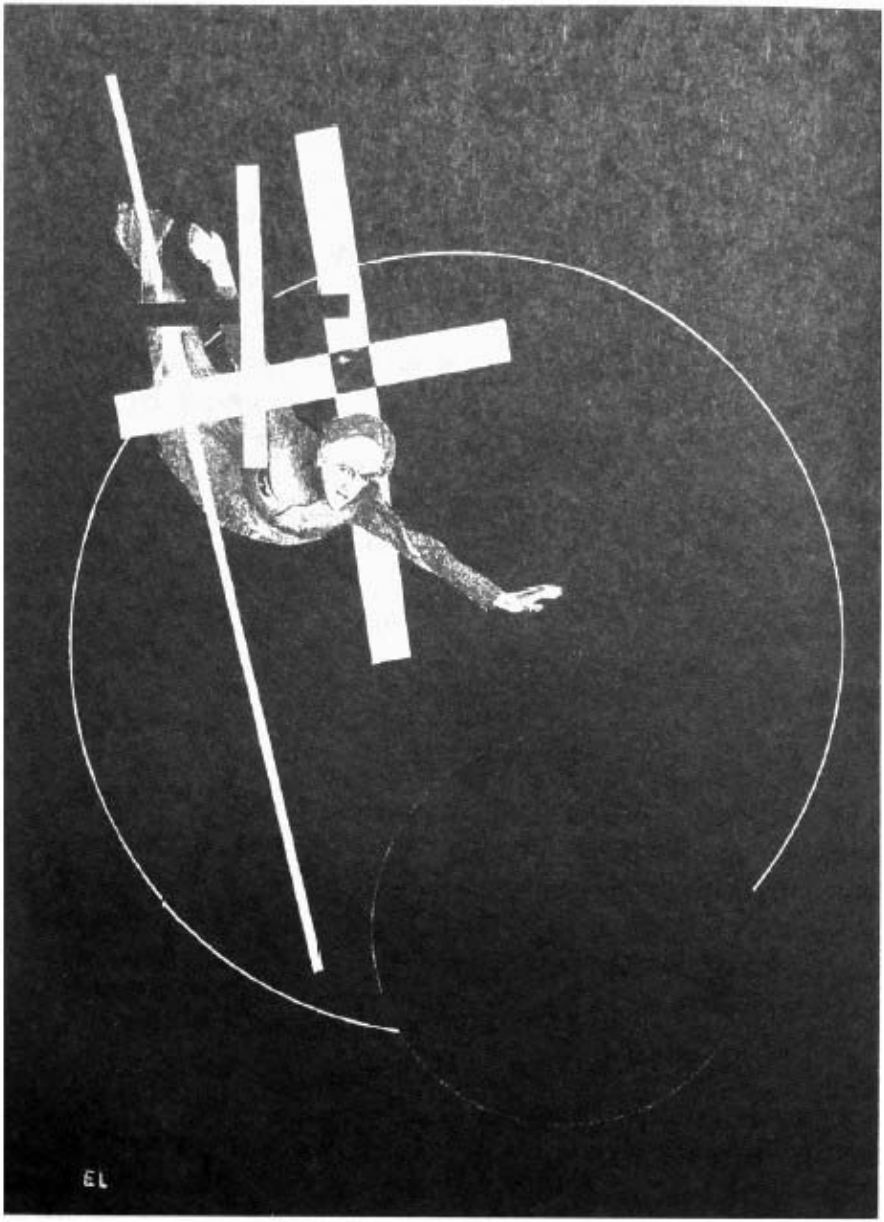
как телесный, то в композиции к повестям Ильи Эренбурга «Черный шар» мы наблюдаем самодвижение телесного субъекта в воздухе на фоне сцепления двух сферических тел. Человек, выталкивая себя из сферы, попадает в открытое пространство безграничных возможностей.

Кроме того, шар с пронзающим пространство человеком перекликается на этой композиции Эль Лисицкого с «черными шарами» хронологически более поздних экспериментов Карла Юнга. Исследуя формы взаимодействия бессознательно-архетипических и сознательных компонентов, Юнг приводит в работе 1934 г. «Zur Empirie des Individuationsprozesses» пример двух рисунков, сделанных молодой пациенткой первоначально в состоянии депрессии, а затем в состоянии выздоровления.



На первом рисунке больная изобразила абсолютно черный шар. На втором она добавила молнию, пронзающую шар[316]. Человек летящий и черный шар композиции Эль Лисицкого поразительно коррелируют со вторым вариантом рисунка, воспроизведенным Юнгом на страницах этой его работы. Разумеется, нет оснований прямо проецировать один пример на другой, однако вполне возможно установить связь между архетипическим подходом к искусству Эль Лисицкого, Казимира Малевича и некоторых других художников авангарда и учением об архетипе, будь он основным элементом коллективного бессознательного (Густав Юнг) или жанрового образования (И. Г. Франк-Каменецкий, Ольга Фрейденберг). У Эль Лисицкого представлена попытка осмыслить цель человеческого существования и найти средство достижения этой цели. «Черный шар» визуализует утрату и обретение человеком смысла жизни.

Человек загнан в искусственные рамки и не способен проявить свое естество. Условия живописи позволяют ему это. Через эстетику символизма (в частности, под влиянием Мориса Метерлинка) художник приходит к необходимости изживания рефлексии и рождения сверхчеловека в творческом акте, конкретно — в полете как творческом акте. Перекличка с будущими работами Юнга совершенно очевидна. Юнг выявил некие формы бессознательного, проецируемые на представления человека и его поведение. Эль Лисицкий выявляет коллективное бессознательное как в персонаже картины, так и в зрителе. Полет высвобождает скованное подсознательное, подводит к потенциальному восстанию и очищает от обыденных образов. Таким образом, в ситуации полета и заключено подлинное существование человека.



Эль Лисицкий. Иллюстрация к повести Ильи Эренбурга «Шесть повестей о легких концах», 1922 г.

Полет как особый способ диалога субъекта с миром изображает Лисицкий в автопортрете на письме 1924 г. Под действием насоса, который качают два персонажа, «ich» художника поднимается в воздух и вольготно парит там рядом с птицами. Рисунок сопровождается разного рода комментариями, центральный из которых графически окольцовывает всю

композицию в виде деформированной сферы. Привожу дословно этот ключевой текст на рисунке и попытку его перевода:

> Am ersten März des Jhares tausend neuenzehn hundert vier und zwanzig hat in dem Land der Sonne, am Lago Maggiore, was heist grosses See, im einen Frühlings Tag des Pa conterfeite Abenteuer in den hellen Tag passiert mit den Dottore Magico construktiwiste, was bedeutet buon giorno ahi lasso ehi eh hat.
>
> Первого марта тысяча девятьсот двадцать четвертого года в Стране Солнца, на Лаго-Маджоре, что зовется великим озером, в один весенний день Па среди бела дня с Дот-торе Маджико случилось приключение (…).

Текст на немецком языке с отдельными вкраплениями на итальянском придает всему изображению дополнительный смысл. Нетрудно догадаться, что динамика «ich» в композиции Лисицкого отсылает к эссе Ницше о Заратустре:

> Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich[317].

Эль Лисицкий. «Автопортрет», 1924 г.

Путешествие героя по воздуху позволяет ввести в рисунок ситуацию знакового обмена: насос трансформируется в человека, человек превращается в носовой платок, а тот, в свою очередь, плавно переходит в птицу, которая далее модифицируется в графему. Оправдание семиотической избыточности заключается в том, что все субъекты и объекты в результате легирующего движения летящего человека утрачивают свое первоначальное значение. Вследствие чего почти все изображенные персонажи наделены словесными обозначениями, которые, на первый взгляд,

совершенно избыточны: *die Pumpe, die Schwester Agniesina, dottore Franconi, dottore NN, Taschentuch.* Эль Лисицкий создает на рисунке автобиографическое пространство, в котором графические изображения и слова, «кивая» друг на друга, переходят друг в друга и создают новые смыслы. Грамматические ошибки, допущенные в круговом тексте, вполне объяснимы. Они пародируют платоническую точку зрения на изменения в творчестве как следствие ошибки в подражании. Это предположение подтверждается еще одной особенностью. Дело в том, при анаграммировании русского слова *насос* получается *сосна.* Лисицкий обыгрывает ошибку, допущенную Лермонтовым при переводе стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam…». Как известно, Лермонтов перевел слово *Fichtenbaum,* означающее в оригинале «ель», как слово *сосна*[318]. Зашифрованное Лисицким, оно маркирует в контексте тему метаморфоз, являющихся следствием любого перевода. Художник словно приглашает нас проникнуть в сам механизм перевода. Если ель способна трансформироваться в процессе художественного перевода в сосну, почему бы и целому ряду других объектов не продемонстрировать способность к подобным трансформациям? *Die Pumpe,* сохраняя память о *сосне,* является изобразительным механизмом трансмутаций, происходящих с поднявшимся в небо человеком. Полет тела понимается Лисицким и как источник творчества, и как результат творческого процесса. Кроме того, летящий человек, как видим, является еще и продолжением спирали. Такое изображение связано с тем, что сам художник много размышлял относительно спиралеобразной мировой линии, проходящей, подобно световым лучам, через пространственно-временной континуум. Для Лисицкого спираль — символ духа времени и символ полета.

Не случайно на более скрытом уровне визуализация летящего «ich» проецируется на спиралеобразную схему «мертвой» петли Нестерова[319]. Лисицкий обыгрывает схему петли Нестерова, показывая, что маневренные возможности летящего субъекта намного шире. Он изображает полет «ich» в виде обратной мертвой петли. Летящий субъект, таким образом, способен трансформировать даже фигуры высшего пилотажа.

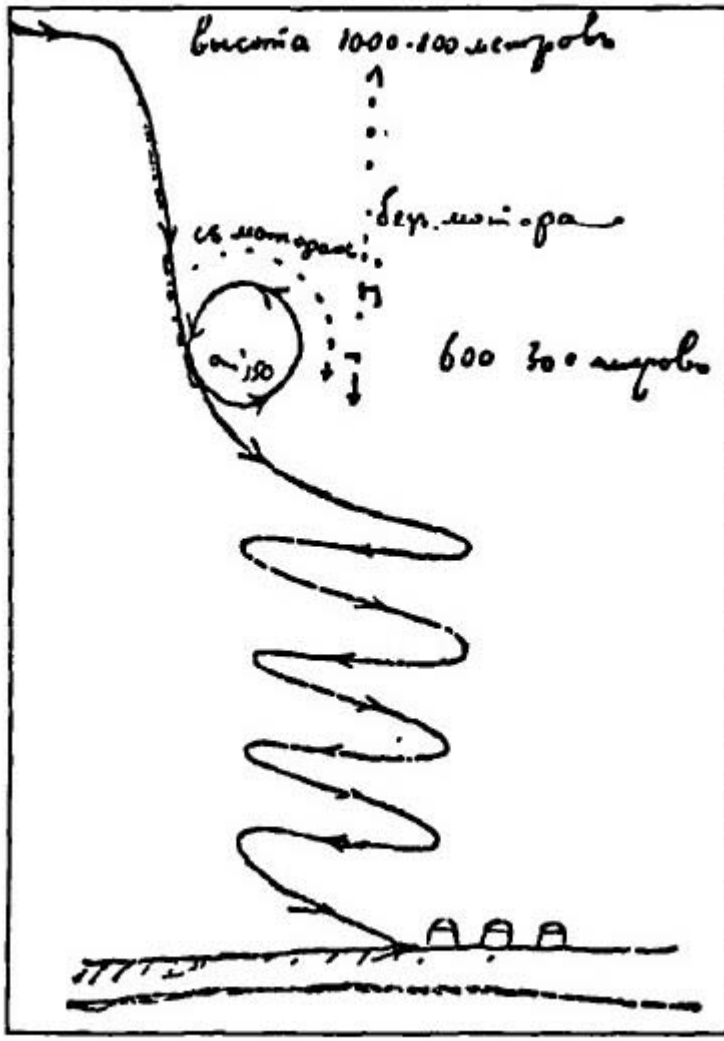


Схема мертвой петли (чертеж П. Н. Нестерова)

Собственно, то, что рисунок Эль Лисицкого сделан в виде наброска на письме, усиливает возможности визуализации полета. Сама визуализация обладает для Лисицкого энергией полета. Человек в небе побеждает логическую действительность: у нее более не остается альтернативы, а у летящего тела такая альтернатива есть. И заключается она в его способности к постоянной изменчивости-мутабельности, в возможности быть эквивалентным бесконечному ряду тел, а главное, в способности преодолеть любую завершенность, в том числе завершенность высказывания о завершенности. На картине Шагала «Прогулка» как раз и визуализован такой момент. Человек возможный, т. е. тело Беллы, оставаясь телесным субъектом, отделяется от

естественного тела и, зависая в точке между небом и землей, становится в изображении Шагала воплощением субъектно-объектного тела, тела живого и в то же время магического. Человек обыденный, стоящий на земле, — это знак воплощенного, человек летящий — знак потенциального. Не случайно у Шагала этот знак визуально идентифицируется с женщиной в ее бесконечной изменчивости.

В связи с этими рассуждениями любопытно сопоставить воздухоплавательную модель на картине Лабаса «Дирижабль и детдом» с молнией на панно 1908 г. Льва Бакста «Terror Antiquus». Воздухоплавательная модель является прямой цитатой из Бакста. Факт такой необычной эквивалентности становится более очевидным, если соотнести панно Бакста с тем, что писал о нем Вяч. Иванов в одноименной статье. Иванов, исследуя мифологию памяти, объясняет, что «удаление в недосягаемость» субъекта-наблюдателя на панно Бакста, перенесение его «на какую-то невидимую возвышенность»[320] создает эффект отчуждения от канонической памяти, то есть эффект дистанции от памяти об отсутствующем. Женщина-статуя на картине Бакста, объединяющая в себе несколько женских божеств (Артемиду, Афродиту, Афину, Астарту, Исиду), визуализует память каноническую или историческую, то есть память об отсутствующем (ср. интерпретацию статуи Якобсоном). Молния визуально воплощает тело, покинувшее каноническое состояние самотождественности и обладающее неканонической памятью о будущем. Люди-статуи на картине Александра Лабаса мультиплицируют идею Вяч. Иванова и, собственно, саму статую Бакста. Все они воплощают застывшую память об отсутствующем. Воздушный корабль, явно коррелирующий с молнией на панно Бакста, также визуализует активирует память о будущей культуре.

Марк Шагал. «Прогулка», 1917 г.

Поэтому тематизация «реющего» тела у художников являет собой не только безусловный отказ от авиатехнических достижений, но и во многом принципиальную полемику с русским космизмом [321]. Пафос космизма — в абсолютной законченности, завершенности знания. Идея космической экспансии, будь то захват будущего (Константин Циолковский), «колонизация» прошлого (Николай Федоров) или слияние с божественным (Владимир Соловьев), воспринимается художниками «реющих» тел как помысленная завершенность.

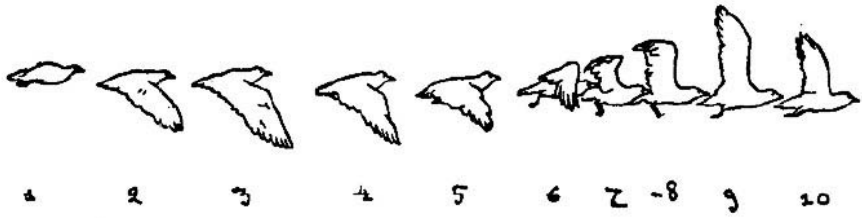
Единственное ответвление космизма, с которым не вступают в полемику художники летящего тела, — поэтический космизм Владимира Одоевского с его идеей конца исторической эпохи и начала новой поэтической.

4. «Вскрытие междупредметных отношений»

На то, что тело в полете обретает способность превращаться в новые формы, обратил внимание еще Леонардо да Винчи, выстраивая диаграмму полета птицы. Со схематичным изображением авиаморфозы русский читатель смог познакомиться в № 6 журнала «Весы» за 1904 г. В коротенькой статье под заголовком «Заметка о крыльях» автор, скрывшийся под инициалами А. Ф., воспроизвел хронофотографичекие снимки последовательных положений птицы во время полета из книги Марэ «Cours d' histoire naturelle des corps organisés». Рисунки с изображением одной-единственной птицы, напоминающие рисунки Леонардо, следовало читать последовательно, придерживаясь нумерации. Выстраиваясь в единую линию, совокупность всех инвариантов символизировала собой, с точки зрения автора «Весов», не столько диаграмму полета, сколько формулу пластичности тела, преодолевающего законы гравитации и, соответственно, законы обыденного мышления.

Эту диаграмму, символизирующую открытость и пластичность формы и смысла, можно назвать визуальным изображением новой метафоры мышления. Кроме того, автор статьи обращает внимание читателей еще на одну особенность этой диаграммы:

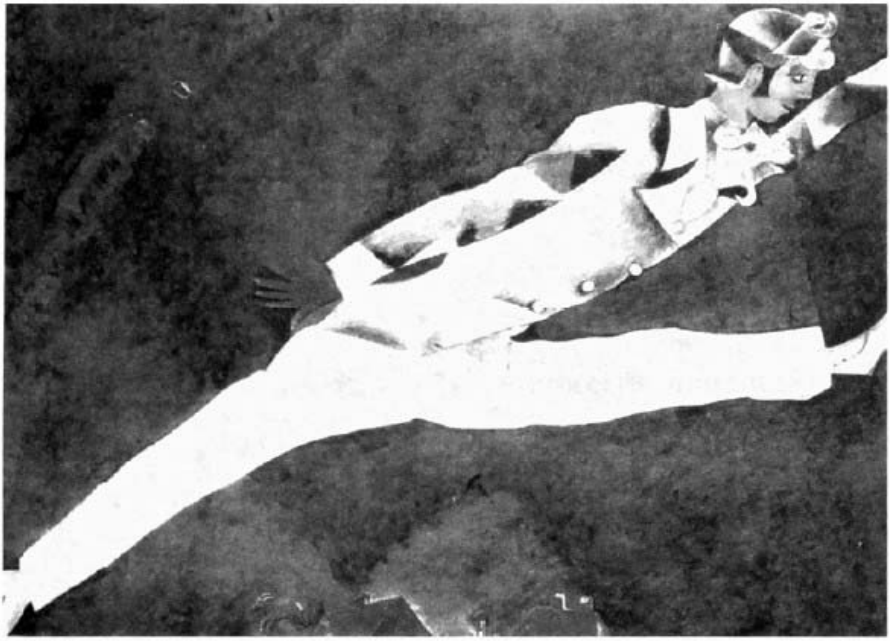
При первом же взгляде вы заметите, что некоторые положения (1, 6, 7, 8 и 9) вам знакомы, а другие не знакомы — странны (2, 3, 4 и 5). Это происходит от недостатка наблюдательности, так как эти положения занимают между двумя тожественными положениями крыл сравнительно более незначительный период времени, чем положения, которые мы считаем обыкновенными. Но среди художников были и такие, которые уловили эти нижние положения крыл, которым необычайность их нравилась, которые поняли, что для изображения быстрого движения это движение нужно разложить; острота зрения которых предвосхитила открытия хронофотографии[322].



Итак, летать можно при опущенных крыльях и вовсе без крыльев. Руки человека способны в изобразительном искусстве взять на себя роль крыльев. Так, руки, повторяющие положение птицы в полете, обращают на себя внимание на картине Константина Юона «Новая планета». Герои в ожидании грядущих преобразований готовы подняться во вселенную. Забавным образом этот сюжет Юона преобразится на плакате 1928 г. «Лучшие папиросы и табаки Крымтабактреста», рекламирующем табачные изделия. Персонажи, изображенные неизвестным художником, находятся в позах, практически цитирующих позы героев с картины художника. Они готовы взлететь вслед за взмывающими в небо пачками папирос. С распростертыми руками, повторяющими положение птицы под номером 9 и 10 с диаграммы Марэ, изобразил Александр Родченко Владимира Маяковского на фотомонтаже для поэмы «Про это». Маяковский стоит на башне колокольни Ивана Великого, а мимо него пролетает аэроплан. Образцом для Родченко, вероятно, послужила открытка, выполненная в 1910 г. миланским художником Альдо Мацца, под названием «Milano circuito aereo internazionale 24 sett. — 3 ott. 1910» [323]. В отличие от персонажей с открытки Мацца, в изображении Родченко некоторые герои способны подниматься в воздух и без помощи рук: они стоят или шагают в воздухе.

Марк Шагал. «Над Витебском», 1914 г.

Наклонена в воздухе фигура старика с картины Марка Шагала «Над Витебском». Однако соразмерная городскому пейзажу, она не воспринимается как громоздкая. Единственное, кажется, что удерживает его от полета, — это клюка, упирающаяся в скрытую за домиком землю. Приравненным к полету может быть в изобразительном искусстве и прыжок. В «Человеке, шагающем над городом» (другое название «Вперед») Марк Шагал показывает героя, исполняющего в воздухе гигантский шпагат. С живописным изображением шагаловского полета-прыжка несколько лет спустя попытается конкурировать Эль Лисицкий. Спортсмен на одной из его фотодиаграмм совершает в воздухе немыслимый прыжок, захватывающий, как и у Шагала, значительную часть изобразительного пространства. Городской пейзаж на этой фотограмме, становясь изоморфным прыжку, растягивается, словно гармошка.



Марк Шагал. «Человек, шагающий над городом» («Вперед»), 1917 г.

Весьма примечательным оказывается то, что авиаморфоза «„реющее“ тело» стала конкурировать с прежним символом метаморфоз — с бабочкой. Не случайно разные изображения тела в полете, собранные и выстроенные в цепочку, визуализуют стадии перехода из гусеницы в кокон, а из кокона в бабочку. К примеру, один ряд изображений летящего человека или летательной машины явно коррелирует с гусеницей. Таковы изображения людей в защитных костюмах и в противогазах на макете «Война будущего» Александра Родченко. Другой ряд изображений соотносится с коконом: летящий в небе герой на уже описанной выше картине Мансурова «Мираж», изображение дирижабля на макете «Война будущего» Александра Родченко [324], дирижабли на картине Александра Лабаса «Воздушный корабль», на картине Ю. Щукина «Дирижабль над городом», на проекте Дворца Советов в Москве Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха и на проекте Дворца культуры Ивана Леонидова. Еще один ряд изображений — слитые воедино тела влюбленных в «Прогулке» Марка Шагала, самолетики на картине Александра Дейнеки «Взлет гидроплана» или на плакате 1936 г. П. Караченцова «Каждый колхоз, каждый завод летчика даст в наш воздушный флот», «Летящая форма» Александра Родченко — коррелирует с бабочкой.

Эль Лисицкий. «Фотодиаграмма», 1930 г.

Наконец, еще один ряд представляет переходное состояние, например из гусеницы в кокон (таков летящий человечек на панно Марка Шагала «Зеленый музыкант») или из кокона в бабочку. Последнее наблюдается на акварелях начала 30-х гг. Владимира Тамби: например, на «Горном ландшафте с дирижаблем, воздушным шаром, парашютами и самолетами» дирижабль изоморфен кокону, а самолеты — бабочке. При этом возникает иллюзия, что раскрытые парашюты, подобно воздушному шару, не опускаются, а поднимаются в небо, поскольку все они являются образами переходного состояния из кокона в бабочку. На картине Георгия Бибикова «Осоавиахим-1»

можно наблюдать сразу все стадии такого перехода: гусеница → кокон → бабочка. Образами гусеницы являются красноармейцы в шинелях защитного цвета; образ кокона репрезентирует стратостат. Стоящие на нем аэронавты изображены так, будто они покидают кокон, подобно сформировавшейся бабочке. Важным оказывается, что именно аэронавт, т. е. «реющий» человек, сменяя бабочку, завершает цепочку превращений и оказывается новым символом метаморфоз.

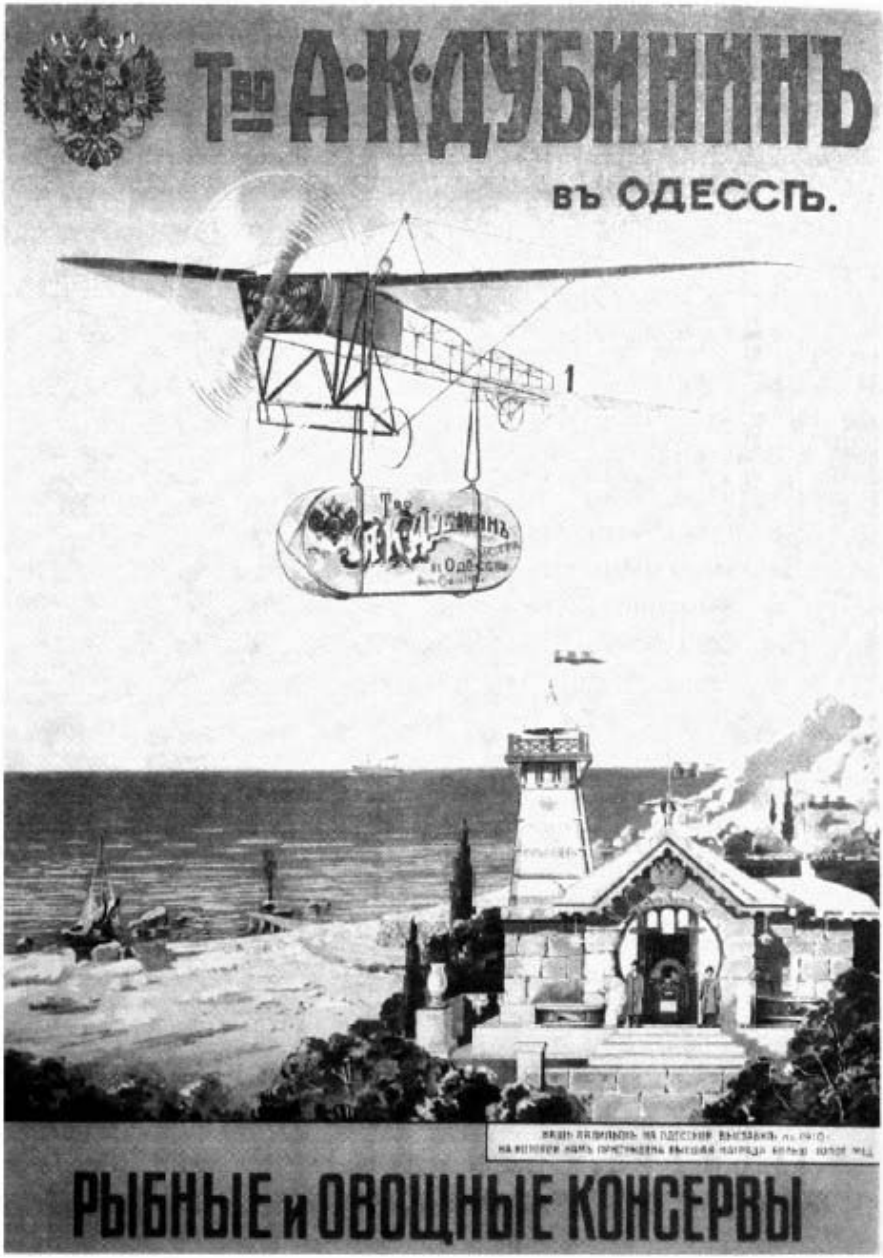
Не случайно на карикатуре Ю. Гаифа под названием «В порядке предложения», помещенной в № 25 журнала «Крокодил» за 1937 г., в виде забавных метаморфоз представлены новые возможности человека в полете: люди способны не только летать, но и торговать в небе горячими сосисками, минеральной водой, книгами, а кроме того, играть на музыкальных инструментах.

Кузьма Петров-Водкин написал в «Пространстве Эвклида» следующее:

> Вскрытие междупредметных отношений дает большую радость от проникновения в мир вещей (…) Тела при их встречах и пересечениях меняют свои формы: сплющиваются, удлиняются, сферизируются, и, только с этими поправками перенесенные на картинную плоскость, они становятся нормальными для восприятия[325].

«Вскрытие междупредметных отношений», которое устанавливает автор, нужно понимать как интерференцию, производящую обмен смыслами и порождающую трансформации. «Реющее» тело, вступая в визуальных искусствах в коррелятивное единство с целым рядом других «реющих» тел, оказывается для Петрова-Водкина механизмом выявленной им интерференции. Поэтому соприкосновение двух тел в воздухе — коня и всадника — визуализовано на его картине «Фантазия» как рождение мифологического тела кентавра.

Михаил Буланов. Плакат «Кури папиросы „Пачка“! Нигде кроме как в Моссельпроме», 1920-е гг.



Неизвестный художник. Плакат «Рыбные и овощные консервы», 1910-е гг.

Изображение совмещения двух или нескольких летящих тел, их взаимозаменяемость становится типичным явлением в визуальных искусствах 1900—1930-х гг. Одним из примеров совмещения в полете двух или нескольких тел можно назвать

монтажные фотографии 20-х гг., на которых художники или писатели изображены сидящими в авиамоделях. Пропорции на таких фотографиях резко нарушены. На монтажной фотографии 1925 г. художник Ларионов пролетает с друзьями над Парижем. Летательная модель вступает в отношения дополнительной дистрибуции к телам пассажиров и выглядит здесь как трехглавое тело[326]. На другой монтажной фотографии, сделанной Александром Родченко, за спиной пилота сидит писатель Михаил Булгаков. Головной убор, который он держит в руке, словно визуализует силуэт еще одного пассажира. Таким образом, и на этой фотографии показана инициированная полетом креативная пластика метаморфозы: авиамодель также напоминает трехглавое тело. Принцип монтажа, ярко проявленный Александром Родченко в искусстве фотографии, сам по себе облегчает репрезентацию авиаморфозы. Почти неузнаваемым становится и Чарли Чаплин из одноименной серии рисунков, сделанной Варварой Степановой: сливаясь с пропеллером, Чаплин обращается в новое единство — «человек-пропеллер». Неомифологический конгломерат изобразил на плакате «Кури папиросы „Пачка“. Нигде кроме как в Моссельпроме» Михаил Буланов: на взвившейся в небо папиросе улыбающийся пролетарий словно конкурирует с легендарным полетом на пушечном ядре, предпринятым бароном Мюнхгаузеном. Надо заметить, что изображение аэроплана в эти годы часто сопровождалось сочетанием рассудочно несоединимых фактов именно в рекламном искусстве. Так, на плакате «Пиво, воды» аэроплан показан совмещенным с тремя бутылками, а на рекламном плакате «Рыбные и овощные консервы» он представлен в единстве с консервной банкой. Реклама «Добролета» сделала возможным для Александра Родченко создать целую серию интересных работ, в том числе Азбуку «Добролета» — своеобразный конгломерат из букв, стихов, изображений летчиков и аэропланов. Важно, что совмещение в визуальном искусстве авиамодели с телом художника в рассматриваемый период времени не имеет своею целью идентификацию искусства и машины [327]. Раду Штерн полагает, что «летающая скульптура» Татлина воссоздает изначальную форму, которая когда-то была совершенной. Внесем в это утверждение поправку: человек в полете прогнозирует потенциальную форму. Когда Татлин на фотографии или на фотодиаграмме А. Руденштейна 1932 г. соединяется с «Летатлином», мы вновь наблюдаем рождение неомифологического единства. Фотограф передает не просто положение пилота в «Летатлине», а изображает неосфинкса. При

этом загадка сфинкса (оболочка «Летатлина») симбиотически слита со своей отгадкой (человек). Но в классической загадке человек, как известно, ползает или ходит. В авангардистской — летает. Подъем человека в воздух происходит в изобразительном искусстве не механическим путем, а органическим, т. е. путем внешних и внутренних телесных трансформаций. Дальнейшие же трансформации, будь то образование неомифологического единства или распадение тела на части, к примеру, изображенное Марком Шагалом в фантасмагории «России, ослам и другим», оказываются возможными благодаря «реянию» тела в воздухе. Что же касается изображений аэропланов, дирижаблей или воздушных шаров, то все они обладают в визуальном искусстве абсолютной независимостью не только от закона всемирного тяготения, но и от своего референта — реальной летательной модели. Летательная модель в изобразительном искусстве является коррелятом самого человека. Одним из инициаторов этой идеи был Василий Каменский (см. его работу «Аэропланы и поэзия футуристов»), явившийся на выступление в Политехнический музей с нарисованным на лбу аэропланом:

> Мне кричали:
> — А почему у вас на лбу аэроплан?
> Отвечал:
> — Это знак всемирной динамики[328].

Соотношение «человек — аэроплан» хорошо просматривается на афише 1926 г. Антона и Елизаветы Лавинских, знакомящей зрителей с кинолентой Тарича «Крылья холопа»: в освещенном солнцем небе парит Никитка-летун, отбрасывая на землю свое отражение в виде аэроплана. И на фотомонтаже Родченко распростерший руки Маяковский не только дублирует положение птицы под номером 9 и 10 с диаграммы Марэ, как о том было сказано выше, но и явно коррелирует с пролетающим мимо него аэропланом. Эквивалентность между летательной моделью и человеком видна на плакате 1924 г. «Читайте журнал самолет». Особенность этого изображения не только в том, что фигура летчика копирует форму самолета с обложки журнала: силуэт крыльев повторяют не руки, а ноги этого авиатора.

Антон Левинский, Елизавета Левинская. Плакат для фильма «Крылья холопа», 1926 г.

На картине Александра Дейнеки «Будущие летчики» мы наблюдаем механизм корреляции самолета и человека. Мальчики, следящие за полетом, перестают быть наблюдателями

и превращаются в сотворцов, влияющих на свое «произведение» — летательную модель. Делокализованное субъектнообъектное тело, изображенное художником, покидает каноническое состояние скованности, уклоняется от целесообразности и устремляется к пластичному выявлению полноты экзистенции. Эта картина в определенном смысле прогнозирует современную виртуальную реальность, специфика которой заключается в интерактивности, позволяющей заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим художественный объект.

Александр Дейнека, создавший целый ряд картин и мозаичных панно на тему авиации, добивался самых неожиданных силуэтов и ракурсов летательных моделей, чтобы, преодолев иллюзию изобразительности, сделать возможной реализацию многомерности, обратимости жизни и смерти, взаимопереходов бытия и небытия. Так, на панно «Гражданская авиация» художник достигает подобного результата благодаря тому, что строит свою композицию на совмещении разных перспективных планов — с земли и в момент взлета. Роли художника и зрителя при этом смешиваются. Дейнека пытается показать слияние субъектно-объектной оппозиции «самолет — человек» и в тех случаях, где субъект отсутствует. Авиатело как инвариант летящего субъекта изображается им на картинах «В воздухе» и «Краснокрылый гигант», на мозаичных панно 1938 г. станции метро «Маяковская» в Москве и др.

Самолет как инвариант летящего субъекта визуализован на ряде плакатов 1930-х гг., дирижабли или самолеты на которых носят имена героев или вождей. Так, на плакате 1935 г. «Да здравствует наша счастливая Родина, да здравствует наш любимый великий Сталин!» Сталин и Ворошилов приветствуют, стоя на мавзолее, пролетающие над ними самолеты. На крыльях самолетов начертаны имена: Владимир Ленин, Иосиф Сталин, Максим Горький, Михаил Калинин и т. д. Сталин, таким образом, салютует себе самому, а также Ленину, тело которого в то же самое время скрыто в недрах мавзолея. Кстати, в мавзолее Ленина (особенно в архитектурном исполнении А. Щусева с его моделью синтеза авангарда и историзма) во многом была определена структура нарождающегося театра абсурда, заложен его (анти)эстетический потенциал. Так, «архитектонические инсинуации», к которым прибегает Щусев в ряде случаев, явно нарушают логические связи. Внешний облик мавзолея, создающий впечатление массивного монолитного объема, вырубленного из одной гранитной глыбы, на самом деле скрывает железобетонную конструкцию и обширное внутреннее

пространство. Такое несоответствие тектонических и конструктивных аспектов архитектурной формы проистекало из алогизма общего замысла: объединить столь различные по своей функции архитектурные образы — погребальное сооружение и общественную трибуну.

Самолет как инвариант летящего субъекта представлен художником Василием Купцовым на картине «Ант-20 „Максим Горький“». Дело не только в том, что самолет носит имя известного писателя. Точка зрения наблюдателя, падающая вертикально сверху вниз[329], создает удивительное субъективное видение: мы наблюдаем действительность либо с точки зрения находящегося над самолетом субъекта, возможно, самого Творца, либо с точки зрения гипотетической летательной модели, поднявшейся еще выше изображенного самолета. Иллюзия полета усиливается от ощущения вертикального-вниз видения.

Василий Купцов. «Ант-20 „Максим Горький“», 1934 г.

Новое сознание, сводя на нет обыденную субъектно-

объектную матрицу и тем самым конструируя пластичность субъектно-объектных отношений, порождает новое неожиданное (абсурдное) видение.

Казимир Малевич достиг аналогичного эффекта еще в 1915 г. С помощью супрематических композиций ему удалось передать точку зрения наблюдателя, находящегося за пределами земной системы. С такой удаленной точки начинается, по Малевичу, «возбуждение вселенной» [330]. Отсутствие субъекта на геометрических композициях Малевича или на картинах-аэрофотосъемках, к которым можно отнести, к примеру, «Формулу космоса» Павла Филонова, эскиз спортплощадки Эль Лисицкого или картину Тамби «Город (розовый)», может быть осмыслено как идеальное состояние перехода тела в дух.

Небесное пространство задает новые координаты творческой деятельности: именно в воздухе нет инвентаря готовых форм, но есть непрерывное поле, в котором могут возникать любые формы, в любых группировках и любых последовательностях. В небесном пространстве мир обретает энергетическую подвижность.

Все летательные объекты могут существовать и подниматься в воздух только в художественном измерении. Именно поэтому «Летатлину» Татлина так и не было суждено взлететь. И только, пожалуй, в искусстве советской пропаганды конца 30-х — начала 40-х гг. изображенные авиамодели оказываются эквивалентными себе самим, как, к примеру, изображения самолетов с первой полосы газеты «Правда» от 1 января 1937 г. Авиационную мощь Советского государства репрезентируют летящие над Москвой самолеты с плаката 1939 г. В. Добровольского «Да здравствует могучая советская авиация!» или самолеты на одном из плакатов военного времени Эль Лисицкого «Давайте побольше танков, противотанковых ружей и орудий, самолетов, пушек, минометов, снарядов, пулеметов, винтовок! Все для фронта! Все для победы!».

5. Деавилморфозы

Пожалуй, впервые модель для авиаморфизма и его распадения была задана в легенде о Дедале и его сыне Икаре, поднявшихся в воздух на крыльях из перьев и воска. Эта легенда передает ситуацию счастливого обретения и трагической утраты возможности знакового обмена. Потеря Икаром крыльев приводит к тому, что герой теряет возможность не столько путешествовать по воздуху, сколько обладать постоянно модифицирующимся телом. Поэтому Икар, едва приблизившись к солнцу, гибнет в волнах Эгейского моря. Дедал и Икар — не первые в литературе и

искусстве телесные летающие субъекты. В этой легенде описаны первая в истории авиакатастрофа и ее причина — утрата телом человека обретенных трансформационных возможностей[331]. Драматическая экспрессия падения, оппозитивная двигательной активности вовне летящего креативного тела, тематизируется в русском визуальном искусстве с середины 20-х гг. В 20-е гг. на рисунке Георгия Савицкого «Полет некоего смерда Никитки во времена „Грозного“» и в фильме «Крылья Холопа» актуализируется легенда о «русском Икаре» — Никитке-летуне, а в 1940 г. на панно Дейнеки «Никитка — первый русский летун» эта легенда обретает эпические размеры. Эстетический эффект падения Никитки усиливается еще и потому, что художник закомпоновал его фигуру крупным планом в верхней части композиции, предположительно, взяв за образец изображение летуна на киноафише Антона и Елизаветы Лавинских. Кроме того, Дейнека использовал в структуре панно прием диспропорции: пространство неба значительно превышает пространство земли. Крупный план устремленной к земле фигуры подчеркивает утрату Никиткой прежней легкости и, соответственно, утрату «реющим» телом трансформационных возможностей. Визуальная репрезентация такой утраты представлена и темой спуска. Так, на картине Александра Древина «Спуск на парашюте» мы наблюдаем обратную метаморфозу: темный силуэт человека на фоне опустившегося на землю парашюта обретает сходство с формирующимся коконом. На макете Александра Родченко «Кризис» потеря падающим телом трансформационных возможностей становится носительницей деструктивной силы: падающие люди разрываются, как бомбы, и разрушают город. Стремительно же летящий вниз автомобиль на картине Ивана Пуни «Рабочие в автомобиле» визуализует разрушительную идею революции. Тема падения как изнанка темы полета постоянно занимала Марка Шагала. На картине «Падение ангела» сам художник падает вниз головой на землю. Трижды датированная (1923–1933—1947 гг.), картина хронологически фиксирует разные периоды убывания или утраты человечеством своих трансформационных возможностей.

Александр Дейнека. «Никитка – первый русский летун», 1940 г.

Падение как образ деметаморфозы достигает своего апогея в 40-е гг. На картинах Дейнеки «Сбитый ас» или «Парашютный десант», на агитационных плакатах военных лет (например, на плакате 1941 г. П. Соколова-Скаля «На земле и над землей мы

зажмем врага петлей» или на плакате 1942 г. А. Кокорина «Свет в окне — помощь врагу») падение оппозитивно полету как свободной воле предмета и «реющему» телу как объективации воли. В конце 1930-х — 1940-х гг. как раз наступает кризис утопического сознания, сформировавшегося в начале 1900-х гг., с его идеей нелепости смерти и обратимости жизни. В художественной культуре происходит реверс «реющих» тел к их исходным референциальным связям и на некоторое время притупляется абсурдное видение мира, определявшее ранее изменения в русской культуре.

6. Вместо заключения

Прорыв в космос

Итак, эстетический эффект «реющего» тела в визуальном искусстве 1900—1930-х гг. связан со становлением новых форм художественного видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия. В современную эпоху указанные новации эстетической картины мира эпохи модерна, выступая уже в качестве эстетической нормы, все еще продолжают маркировать в художественной культуре отрыв от референциальных связей и бесконечное становление с нуля. Этому способствовал новый прорыв человека — прорыв в космическое пространство, еще раз нарушивший законы обыденной логики. Сменив в художественной культуре аэроплан и человека в небе, космический корабль и человек в космосе становятся с середины 60-х гг. образом вечно перекодирующейся структуры, очередным знаком потенциального кода, обеспечивающего постоянное высвобождение формы и смысла из парадигмы причинно-следственных связей и включенность их в процесс бесконечных трансформаций и перекодировок[332]. Космический корабль и человек в космосе перенимают у «реющих» тел 1900—1930-х гг. функцию перехода от ключевых культурных мифов к образованию декодифицированных смыслов. И, наконец, визуализация «реющего» тела в космическом полете во многом предопределила появление виртуальной — по сути дела, абсурдной — среды с ее оптико-кинетической иллюзией разного рода летающих фантомных объектов.

Литература

Айгистов 2001 — *Р. А. Айгистов* (Общ. рук-во изд.). Плакаты военной Москвы. М.: Контакт-Культура, 2001.

Андреев 1999 — *Л. Андреев.* Полет// Ночной полет: Рассказы и повести русских и зарубежных писателей. М.: Евразия, 1999. С. 57–70.

Аполлинер 1999 — *Г. Аполлинер.* Алкоголи. СПб.: Терция: Кристалл, 1999. (Б-ка мировой литературы. Малая сер.).

А. Ф. 1905 — А. Ф. Заметка о крыльях // Весы. 1905. № 5. С. 72–73.

Виноградов 1986 — *В. В. Виноградов.* Русский язык: (Грамматическое учение о слове). М.: Высш. шк., 1986.

Гаспаров 1994 —*Б. Гаспаров.* Смерть в воздухе (к интерпретации «Стихов о неизвестном солдате») // Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1994. С. 213–240.

Гройс 1993 — *Б. Гройс.* Произведение искусства как нефункциональная машина//Jurgen Harten (Hrsg). Vladimir Tatlin: Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium. Koln: DuMont Buchverlag, 1993. S. 469–474.

Гюнтер 2000 — *Ханс Гюнтер.* Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон / Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб.: Гуманитарное Агентство «Академический проект», 2000. С. 41–48.

Иванов 1979 — *Вяч. Иванов.* Вдохновение ужаса: О романе Андрея Белого «Петербург» // Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. 3. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. С. 92—110.

Ионеско 1999 — *И. Ионеско.* Носорог / Пер. с франц. Т. Ивановой. СПб.: Симпозиум, 1999.

Каменский 1999 — *Вас. Каменский.* Путь энтузиаста / Сост. В. Н. Терехина, А П. Зименков. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 341–359.

Лебедев 1947 — *Н. А. Лебедев.* Очерк истории кино СССР. В 2 т. Т. 1: Немое кино. М.: Госкиноиздат, 1947.

Лотман 1992 — *Ю. Лотман.* Куклы в системе культуры // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 377–380.

Лотман, Цивьян 1994 — *Ю. Лотман, Ю. Цивъян.* Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.

Малевич 1995 — *К. Малевич.* Бог не скинут // Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 236–265.

Петров-Водкин 1970 — *К. Петров-Водкин.* Хлыновск: Пространство Эвклида. Самаркандия. М., 1970.

А. Снопков, П. Снопков, Шклярук 2001 — А. *Снопков, П. Снопков,* А. *Шклярук* (сост.). Русский рекламный плакат. М.: Контакт-Культура, 2001.

А. Снопков, П. Снопков, Шклярук 2002а — *А. Снопков, П. Снопков, А. Шклярук* (сост.). Русский киноплакат. М.: Контакт-Культура, 2002.

А. Снопков, П. Снопков, Шклярук 20026 — А. *Снопков, П. Снопков, А. Шклярук* (сост.). Крылья Родины: Самолеты и пилоты в русском плакате. Золотая коллекция. 2-е изд. М.: Контакт-Культура, 2002.

Соловьев 1999 — *В. Соловьев.* Чтения о богочеловечестве // Спор о справедливости. М.; Харьков: Эксмо-Пресс: Фолио, 1999. С. 27—196.

Сухово-Кобылин 1955 — А. *В. Сухово-Кобылин.* Трилогия: Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955.

Сухово-Кобылин 1993 — А. В. Сухово-Кобылин: Философия духа или социология (учение о Всемире) // С. *Г. Семенова, Н. Г. Гачева.* Русский космизм. М., 1993. С. 52–63.

Ханзен-Лёве 2001 — *О. А. Ханзен-Лёве.* Русский формализм: Методологическая конструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки рус. культуры, 2001.

Хармс 1993 — *Д. Хармс.* Меня называют капуцином: Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М.: МП «каравенто»: «пикмент», 1993.

Хармс 1999 — *Д. Хармс.* Дней катыбр: Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения. М.: Гилея, 1999.

Штерн 1993 — *Р. Штерн.* «Летатлин»: Природа против техники //Jür-gen Harten (Hrsg). Vladimir Tatlin: Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium. Kôln: DuMont Buchverlag, 1993. S. 310–314.

Щерба 1957 — *Л. В. Щерба.* «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом// Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 97–109.

Ямпольский 1998 — *М. Ямполъский.* Беспамятство как исток: (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Bachelard 1985 — *G. Bachelard.* L'Air et les Songes: Essai sur l' imagination du mouvement [1943]. Paris, 1985.

Baumunk 1996—*B.-M. Baumunk* (Hrsg). Die Kunst des Fliegens. Zeppelin Museum Fridrichshafen. Ostfildem-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1996.

Flaker 1979 — *A. Flaker.* Symbolism or Modernism in Slavic Literatures? // Russian Literature. Vol. VII (4), 1979. P. 329–348.

Gordon 1992 — *E. Gordon* (Hrsg). Russischer Konstruktivizmus. Plakat-kunst / Einleitung, katalog und Künstlerbiographien E. Barchatova; Übers. aus dem Russ, und Franz. E. Glier. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1992.

Günther 1994 — *H. Günther*. Die Maschinenutopie des russischen Kon-struktivismus // G. Breuer (Hrsg). Grenzlose Phantasie: Etüden zu einer europäischen Kultur seit 1900. Gießen, 1994. S. 122–135.

Holquist 1996 — *M. Holquist*. Tsiolkovsky as a moment in the prehistory of the avant-garde // *J. E. Bowlt, O. Matich* (eds). Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1996. P. 100–117.

Ingold 1980 — *F. Ph. Ingold*. Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927. Baden-Baden: Suhrkamp, 1980.

Jung 1976 — *C. G.Jung*. Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1976. S. 309–372.

Lawder 1975 — *S. D. Lawder*. The Cubist Cinema. N. Y., 1975.

Mallarmé 1897 — *St. Mallarmé*. Divagations. Paris, 1897.

Nietzsche 1997 — *F. Nietzsche*. Werke: In 3 Bd. 2. Bd / Hrsg. von K. Schlechta. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Panamarenko 1975 — *Panamarenko*. Der Mechanismus der Schwerkraft, geschlossene Système der Geschwindigkeitsveränderung. Bielefeld: Marzona, 1975.

Villard, Allen Jr. 2000 — *H. S. Villard, W. M. AllenJr*. Looping the Loop: Posters of Flight / Foreword byj. Rennert. San Diego, California: Kales Press, 2000.

Наталия Злыднева (Москва)
Инсектный код русской культуры XX века

Русский абсурд очевидным образом отличается от абсурда западного. В своем предисловии к сборнику работ о парадоксе в русской литературе Вольф Шмид убедительно разводит понятия парадокса и абсурда как отрицание доксы в первом случае и отрицание верного во втором, но при этом замечает, что от парадокса до абсурда — один шаг[333]. Примечание это очень существенно для понимания статуса и типологии парадокса в русской (языковой) картине мира. *Абсурд* по-русски звучит как *несуразица,* то есть — *несоразмерность,* тем самым акцентируется его негативный модус (несоразмерность). То обстоятельство, что в основании смысла лежит концепт размера — количественное начало, — позволяет рассматривать русский абсурд как частный случай парадокса или, по крайней мере, отмечать зону совпадения между парадоксом и абсурдом (т. н. верное количество окказионально, т. е. относительно, и потому являет собой своего рода доксу). Именно на данном аспекте абсурда в русской культуре XX в. как парадоксе размерности, сближении удаленных масштабов и ряде обусловленных всем этим структурных особенностях пространства в топике и риторике авангарда мы сосредоточимся в настоящем исследовании.

Проблему абсурда как несоразмерности можно рассматривать в ряду множества проблем, однако прежде всего приходит на ум ее связь с проблемой пространственно-телесной соотнесенности. Частным случаем последней можно считать уподобление телесности человеческой телесности насекомого, и прежде всего в плане размера, то есть в количественном отношении. Подобное уподобление лежит в рамках отчуждения и самоотчуждения индивида как носителя осознаваемой телесности и манифестируется как полное отчуждение этого субъекта от собственной телесности. При этом характерно, что отношение *я/ты* (как интимизация плоти, я-плоть) вытесняется отношением *мы/ они* (как отчуждение плоти). В XX веке инсектный код можно считать одним из субвариантов телесного кода, он выступает как глобальный метатроп авангарда и, вслед за расширенным пониманием авангарда, всей культуры столетия. Инсектный код русского авангарда обнаруживает корреляции с категорией абсурда и его жанровыми манифестациями.

Авангарду в высшей степени свойственно переживание самоотчуждения как проекции гротеска и абсурдности.

Инсектный код является одной из ярких вариаций этого отчуждения. Авангардная инсектность иконически проявилась в минимализации или инобытийности телесности как дезавтоматизации телесного кода в целом. Это, в частности, эксплицировано в характерном для авангардной живописи, архитектуры и литературы сближении разноудаленных пространственных масштабов, а также в изменении структуры и качества пространства: оно стало диффузным, расширилось, превратившись в некую телесную множественность, а его физическое поле лишилось гравитации. Таким образом, инсектный код в его пространственно-количественной характеристике описывается второй частью оппозиций *целое/ дробное, крупное/ ничтожное, единое/ множественное:* он акцентирует мелкое, распыленное, нецелостное начало мира. В мифопоэтике авангарда насекомые обнаруживают свою близость к существам хтонической природы, что соответствует фольклорной традиции [334]. В соответствии с этим большинство некрылатых насекомых маркирует телесную семантику по негативному признаку «внутреннее стесненное, ущербно-низовое, несущее смерть». Однако и ряд крылатых существ несет в себе заряд отрицательной энергии, выявляя свою демоническую природу (бабочка, муха).

Все насекомые в целом располагаются в ряду общей негативной топики XX в., которая актуализирует такие темы, как *мусор, болезнь, война, Апокалипсиси* др. Однако с учетом работы Оге Ханзен-Лёве[335] следует иметь в виду и наличие позитивного полюса в топике насекомых (например, его образует *пчела* в оппозиции *пчела / муха*). И все же в контексте проблематики телесно-пространственных у(рас) подоблений важнее сфокусироваться на негативности авангардных насекомых как общем мотивном признаке, поэтому в данной статье речь идет преимущественно о последних. Необходимо также — снова вслед за О. Ханзен-Лёве — отметить преобладание в инсектном коде авангарда индексальных знаков над знаками символическими, чем и определяется набор концептов. Так, *муха, комар, клоп и блоха* доминируют над *пчелой, муравьем* и *бабочкой.* Между тем, два типа знаков начинают проникать друг в друга в позднем авангарде, что особенно характерно для конца 20-х и начала 30-х годов, а также произведений такого сложного мастера, как Андрей Платонов, вобравшего в себя наследие и символизма, и авангарда.

Очевидна барочно-фольклорная традиция телесной соотнесенности с насекомым и инсектным кодом культуры русского XX в. в целом. В литературе барокко мотив насекомых

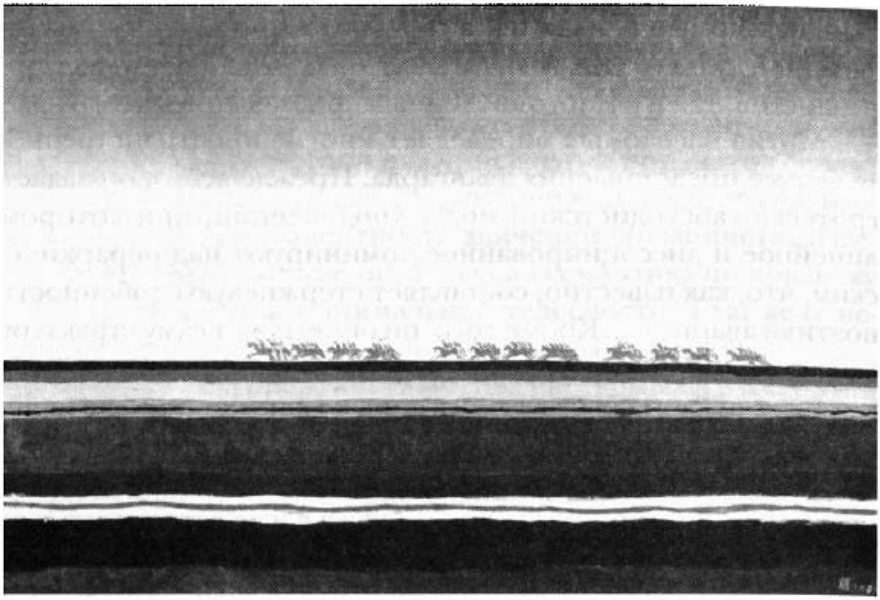
чрезвычайно распространен. Его отдаленные отголоски мы находим в переложениях басен Лафонтена (и еще раньше Эзопа) Иваном Крыловым. Очевиден огромный пласт традиции в метафорическом переносе мотивов Стрекозы и Муравья. Семантика инсектного кода в низовом барокко во многом определила морфологическую структуру пространства, например такое его свойство, как диффузную диссимиляцию. Последняя, в частности, проявилась в славянских народно-религиозных представлениях о бесах, которые охарактеризованы в категориях инсектной пространственности — как множественная диффузная масса (пространственная телесность), для которой пространство прозрачно и проницаемо (то есть кинетично) [336]. Наряду с барокко следует отметить и архаические пласты культуры, прослеживаемые в поэтике авангарда, что выражено в соответствии ряда инсектных признаков фольклорной семантике мотива. Так, именно в фольклоре реализованы хтонические валентности значений большинства насекомых, их пространственно-телесная семантика по признаку множественности и минимальной телесности, а также отнесенность ко второму члену оппозиции *свое / чужое* [337].

Высокая рекуррентность мотива насекомых в русской литературе и искусстве не может не обратить на себя внимание. В поэзии и прозе XX в. вспоминаются пауки символистов (Блок, Белый, Брюсов), мухи Хлебникова и обэриутов (Олейников), клоп Маяковского, бабочки Набокова, пчелы Мандельштама, кузнечики Заболоцкого, тараканы Булгакова, Муха-Цокотуха Чуковского, а также целый инсектарий Платонова, о котором подробнее пойдет речь ниже. В современной русской литературе следует назвать Пелевина с его гротескно-метафорическим описанием российского быта в романе «Жизнь насекомых». В живописи XX в. наиболее симптоматичными примерами являются: Дьявол-паук Добужинского, пришельцы-стрекозы Лабаса, «соты» наподобие пчелиных у Филонова и человеческие «коконы», напоминающие личинок бабочки, у Тышлера. Так, на полотне Лабаса 1977 г. «Жители отдаленной планеты» нашли выражение идеи художника времени конца 20-х: фантастический сюжет картины служит поводом для уподобления людей стрекозам, в чем воплощается мотив полета насекомого. Композиция Тышлера 1926 г. «Наводнение», представляющая женщину с детьми, может быть также прочитана как изображение перевернутого на брюхо жука.

Мотив насекомых является составной частью топики, актуализирующей тексты Гоголя и Достоевского в XX в., которые, в свою очередь, не могут не восходить к Пушкину. Русские насекомые вливаются в огромную армию насекомых в западной

культуре XX века в целом — как у Дали и других сюрреалистов, так и в многочисленных образах кинематографа.

Мотив насекомых определяет многие пространственно-телесные представления авангарда. Прежде всего, он задает гротескно-абсурдистский модус уподоблений, при котором линейное и диссоциированное доминируют над иерархическим, что, как известно, составляет стержневую особенность поэтики авангарда. Кроме того, он определяет саму структуру семантико-морфологического переноса. Так, у Эйзенштейна в связи с поисками нового языка в кино возникают размышления о фасетном зрении (мухи), совмещающем в себе множественность планов и ракурсов при отсутствии движения глаза-камеры. Сам принцип коллажа, монтажа в искусстве авангарда может быть прочитан с позиций зрения насекомого. Космос авангарда — это мир крайне неудобный для жизни человека, и прежде всего для человеческой телесности. Авангард — это мир на юру: здесь все скользит, падает, неестественным образом парит и просвечивает. В этом мире телесности насекомого реализуются такие качества, как легкость, хрупкость, пространственная открытость, прозрачность-проницаемость, прямая связь микро- и макромиров. Отсюда следует свобода от земной гравитации: «Летатлин» Татлина, точечная опора в архитектуре конструктивизма, семантика парения в супрематической живописи и проунах. Изобретательские успехи технологий полета в XX в. в значительной степени обусловлены семиозисом, развивавшимся в направлении пространственно-телесных «рифм» и прямых уподоблений с насекомым. Предвижу возражение: стальные руки-крылья и пламенный мотор-сердце, которые «нам разум дал», согласно популярной песне 30-х гг., — это больше по части мотива птицы, задающего романтический стереотип эпохи. Однако необходимо различать стереотип осознаваемый, генерированный идеологией, с одной стороны, и внутреннюю риторику эпохи, пронизанную фольклорными сдвоенными метафорами, с другой стороны. Не следует забывать о том, что птица является сниженным эквивалентом мухи в фольклорном сознании, и это тождество универсально. Срифмованность вертолета и стрекозы — яркое тому подтверждение.



К. Малевич. «Красная конница». 1928–1932 гг.
В изображении бегущих на горизонте воинов реализована идея множественности и ничтожности (в плане размера)

Инсектный код организует особую парадоксальность авангардного пространства. Оно превращается в пространство по типу ленты Мёбиуса, то есть прочитывается как плоскость, переходящая в трехмерное измерение, но не становящаяся им. По ленте Мёбиуса, которая образует нулевую степень пространства, соответствующую нулевой степени письма как ведущего принципа авангардной поэтики, может пройти только насекомое, причем насекомое, отмеченное человеческой телесностью или бытом, как, например, *клоп, вошь, таракан, муха.* Наиболее расхожим случаем такого рода пространства может служить графика Эшера. Однако в ней принцип геометрического парадокса проведен слишком умозрительно-буквально. Поэтика Эшера, несомненно, восходит к общеевропейскому наследию авангарда, однако спрямленность его послания обедняет это искусство в художественном отношении. Гораздо более органично встреча трех- и двухмерных пространств воплощена в архитектонах Эль Лисицкого. Этот тонкий мастер не мог не чувствовать подспудных инсектных токов эпохи. Не случайно его изящные фигурины часто напоминают насекомых: мотыльков, кузнечиков и др.

Специфическая неуютность пространственно-телесного мира авангарда порождает и дисперсную структуру пространства,

организованную по принципу диффузной массы. В аспекте инсектной телесности может быть рассмотрено такое свойство авангардного пространства, как проницаемость границ. Ярким примером проницаемости границ в плане телесного кода может служить живопись Филонова с ее принципом интерференции изобразительных целостностей. В архитектуре 20-х — начала 30-х годов проницаемость обнаружила себя в прозрачности жилых и общественных помещений (остекленные стены, в том числе наружные). Но прежде всего принцип проницаемости может усматриваться в фигуре палимпсеста, нашедшей выражение как в живописи[338], так и в качестве общего тропа, типичного для всей поэтики авангарда. Проницаемость границ имеет форму и видовой интерференции (интермедиальности): введение вербального текста в текст визуальный у Ларионова, Малевича, графическая поэзия Крученых, свето- и цветомузыка в живописных поисках Матюшина и пр.

Принципу пространственного оксюморона соответствует совмещение удаленных планов в визуальных искусствах: фотомонтажи Родченко с совмещением крупного ближнего и дальнего заднего планов, а также композиции Лабаса конца 20-х — начала 30-х годов, где есть и сближение планов, и совмещение крупного и мелкого масштаба в изображенных персонажах («Дирижабль», 1932). Пространственно-телесные превращения в инсектном коде имеют идеологическую проекцию. Синтактика диссоциации — неуютность как отрицание иерархизированности в авангарде (будь то эстетические нормы, музейно-школьная традиция или рутина буржуазного быта) — отсылает к идеологеме, в рамках которой перевернутые ценности гротескно реализуют значения «ничтожности», «пошлости», «бессмысленности». Так, на картине Малевича «Красная конница» (1928–1932 гг.) в изображении бегущих на горизонте воинов реализована идея множественности и минимализированности (ничтожности) в плане размера. По признакам множественности и имперсонализированности, закрепленным за концептом «насекомое», инсектный код встраивается в культуру 30-х годов. Мотив мухи в тоталитарную эпоху маркирует массовость и мемориально-фюнеральный пафос советской культуры (чему соответствует погребальная семантика мухи в славянском фольклоре). Инсектный код пронизывает антифашистскую и антитоталитаристскую тему в литературе и публицистике. Вспомним у-дистопическую топику в мотиве муравья. В этой связи нельзя не упомянуть и телесные превращения у Кафки.

Архитектурный образ пространства 30-х гг. составляет противофазу по отношению к инсектной телесности: на смену

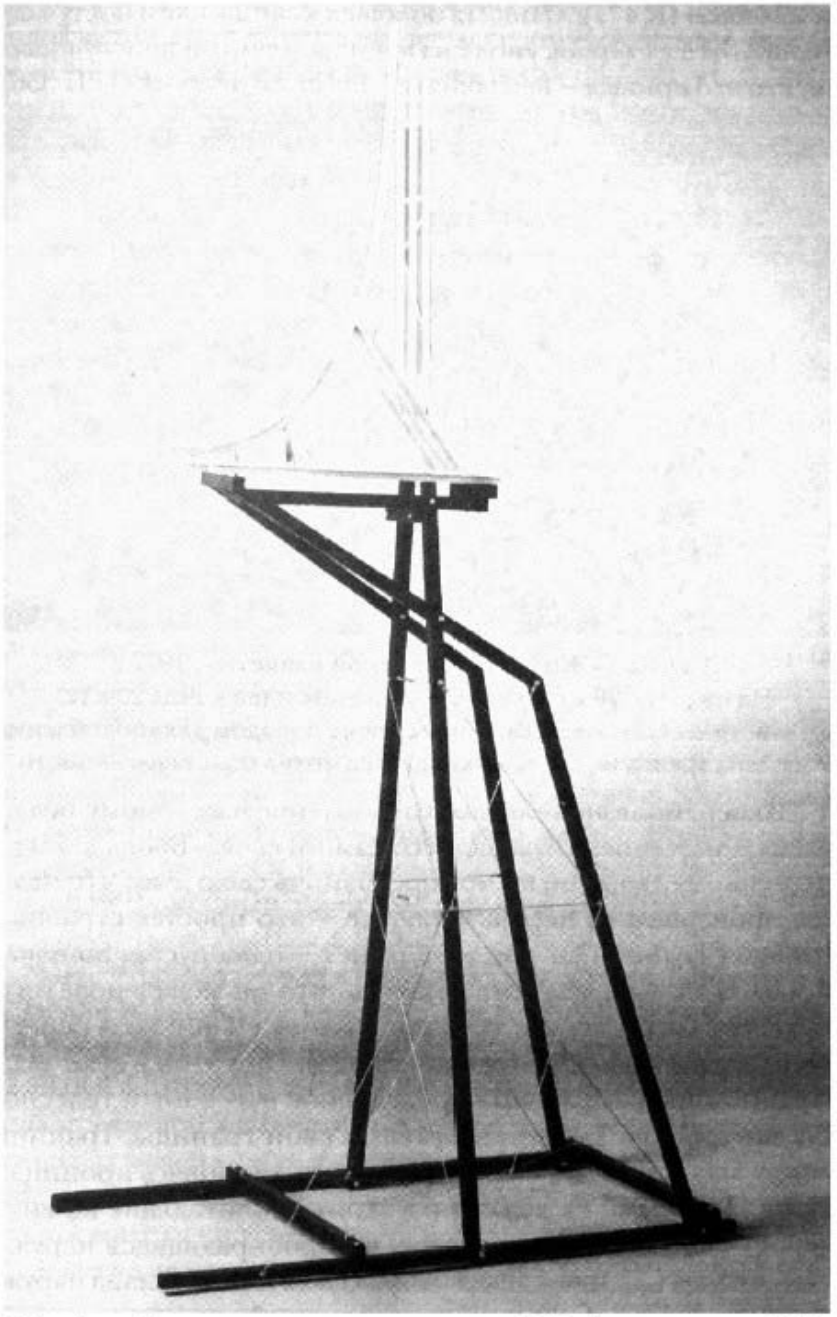
атектоничности приходит принцип форсированной тектоники, исчезает проницаемость границ и динамика пространственных связей. Насекомое вытесняется на маргиналии по отношению к официозу, где оно реализует своего рода прото-диссидентский сценарий, маркируя противостояние единичного множественному, телесного внетелесному, индивидуального *я* массовому *мы* (Замятин, Олеша, а также Заболоцкий, Хармс). Для рубежа нынешних веков характерен сциентистский позитивизм в тематике насекомых. Изучению подвергается поведение тараканов в атомном реакторе, исследуется роль мухи и ее личинок в биотехнологиях (для ускоренного производства навоза) и пр. К концу XX в. инсектная образность разрастается как на уровне лексики (всемирная *паутина, world wide web),* так и на уровне визуального кода (автомобили нового дизайна часто уподоблены жукам). Двадцать первый век обещает стать веком реализованной утопии насекомых — массового, минимально-телесного (ср. отношение исламских радикалов к физической смерти), дисперсно-агрессивного абсурдистского сценария нынешних войн.

А. Тышлер. «Наводнение», 1926 г.
Композиция, представляющая женщину с детьми, может быть также прочитана как изображение перевернутого на спину жука

Вся обозначенная нами совокупность семантико-синтаксических связей мотивного комплекса насекомых представлена в творчестве Платонова, особенно в произведениях конца 20-х — начала 30-х гг. Инсектный код Платонова проливает свет на специфику его абсурда как частного случая парадоксальности поэтики мастера в целом, обнаруживаемой на всех уровнях организации текста. В прозе Платонова конца 20-х — начала 30-х гг. нашел выражение ряд глобальных метафор эпохи, построенных на инсектном коде. Среди них — как продолжение традиции XIX в. — (дис-у)топическая тема муравьев как государственного строителя, а также червя в связи с человеком-червем и хтонической семантикой человеческой телесности. Не являясь насекомым в биологическом смысле, червь как персонаж прозы Платонова, тем не менее, может быть рассмотрен в ряду насекомых в плане функциональной поэтики. Писатель в этом отношении близок к фольклорной топике (см. примеч. 2). Телесное у Платонова эквивалентно земле, а тем самым индексальные насекомые — спутники человеческого тела и быта (клопы, тараканы, блохи и вши) — оказываются в тождественной позиции по отношению к земным гадам: змеям и червям. Насекомые Платонова выполняют весь спектр функций символистско-авангардного наследия, в интегрированной форме обретшей место в поэтике мастера. Так, насекомые в функции авангардно-индексальных знаков (мухи) со-положены насекомым символическим и символистическим (таким, как муравьи). В обширном инсектарии Платонова уживаются тараканы, клопы, глисты, черви, муравьи, комары, гниды, сверчки, вши, пауки, мухи, жуки, бабочки. Показательна семантика собирательной формы: помимо видового термина насекомые лексически представлены как «мелочь жизни», «невидимые существа», «тварь», «усердная тварь», «невидимые твари», «маленькие взволнованные существа», «паразит», «маленький жилой мир».

Собирательная семантика маркирует позитивный и негативный модусы уподобления человека насекомому: «…дать бы нам муравьиный или комариный разум — враз бы можно жизнь безбедно наладить» (Ч 26–27); «лучше б я комаром родился — у него судьба быстротечна» (К 469); «Яков Титыч относился в нему — таракану — бережно и даже втайне уподоблялся ему» (Ч 306). Таким образом, насекомое относится к обеим частям оппозиции *свой / чужой*: «Ты, Козлов, свой принцип заимел и покидаешь рабочую массу, а сам вылезаешь вдаль: значит, ты чужая вша» (К 471); «Никита подошел к завалинке и постучал в окошко отца; сверчок умолк на время, словно он прислушивался,

кто это пришел — незнакомый, поздний человек» (РП 356).



В. Стенберг. Пространственная композиция, 1919 г. (реконструкция 1973 г.). Композиция развивает идею хрупкости, проницаемости, динамики; реализовано уподобление кузнечику

А. Лабас. «Жители отдаленной планеты», 1977 г.
На полотне 70-х гг. нашли выражение идеи конца 20-х гг.: фантастический сюжет картины служит поводом для уподобления людей стрекозам, в чем воплощается мотив полета насекомого

Акцентировано телесное уподобление насекомому, реализующее значение отчуждения от самого себя: «Бродя днем по солнечному двору, он не мог превозмочь свою думу, что человек произошел из червя, червь же — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая вонючая тьма» (Ч 27–28); «(…) ему казалось, что он может полететь, как летят сухие, легкие трупики пауков» (Ч 80); «(…) берега, насиженные голыми пауками» (Ч 328). При этом в духе авангардной карнавализации определяемое насекомым телесное как внутреннее выплескивается за свои границы. Границы между вещами (и мирами) отрицаются, становясь проницаемыми. Таковыми их делают насекомые, обитающие во внутреннем и тесном пространстве, но пробирающиеся наружу: «Ты, Козлов (…) чужая вша, которая свою линию всегда наружу держит» (К 471); «(…) в дырьях стен и печей они искали клопов и там душили их» (Ч 322); «(…) таракан (…) жил терпеливо и устойчиво, не проявляя мучений наружу, (…) но крыша и потолок в том доме обветшали и расстроились, сквозь них на тело Якова Титыча капала ночная роса» (Ч 306); «(…) потолок и мухи словно забрались к нему внутрь мозга, их нельзя было изгнать оттуда и перестать думать о них все более увеличивающейся мыслью, съедающей уже головные кости. Никита закрыл глаза, но мухи кипели в его мозгу» (РП 364).

В таком гротескном вылезании тела за свои пределы сквозит гоголевско-авангардно-обэриутовская линия. В соответствии с авангардной поэтикой, прочитывается соположенность мотивов еды и насекомых: люди и насекомые поедают друг друга: «Те немного пожаловались на отсутствие бязи для красноармейского белья, отчего вошь кипит на людях кашей» (Ч 69); «(…) напрасно заградительные отряды отгораживали города от хлеба и разводили сытую вошь» (Ч 169–170); «(…) суп варился до поздней ночи, (…) пока в супную посуду не нападают жучки, бабочки и комарики» (Ч 239). Это взаимное поедание является мотивной проекцией нулевой семантики текста, наподобие слова Хлебникова, которое, будучи уподобленным мухе, поедается как телесное явление в процессе самореализации[339].

Гротесково-абсурдистская семантика телесности в инсектном коде особенно очевидна в тех эпизодах текста, где описывается сближение разноудаленных масштабов. Данный количественный оксюморон маркирует дистопическую тему: «Звезды же не всех прельщали — жителям надоели большие идеи и бесконечные пространства: они убедились, что звезды могут превратиться в пайковую горсть пшена, а идеалы охраняет тифозная вошь» (Ч 163); «Таракан томился и глядел. — Титыч, — сказал Чепурный, — пусти ты его на солнце! Может, он тоже по коммунизму скучает, а сам думает, что до него далеко» (Ч 310); «(…) таракан его ушел с окна и жил где-то в покоях предметов, он почел за лучшее избрать забвение в тесноте теплых вещей вместо нагретой солнцем, но слишком просторной, страшной земли за стеклом» (Ч 314). *Верх и низ, далекое и близкое* контрастно сопоставлены в сближенности *мухи* и *птицы* — *мотив,* проходящий через всю прозу писателя: «(…) даже если осмотреть одних воробьев, и то они жирнее мух и их в Чевенгуре гуще» (Ч 363); «Дванов следил за птицами с тою тоскою, с какой он смотрел на мух под потолком, живших в его детстве у Захара Павловича» (Ч 343); «Настя задушила в руке жирную кулацкую муху, подаренную ей медведем, и сказала еще: — А ты убей их как класс! А то мухи зимой будут, а летом нет: птицам нечего есть станет» (К 524); «Одна заблудившаяся муха (…) полетела, зажужжав в высоте лунного света, как жаворонок под солнцем» (К 524); «В феврале, просыпаясь утром, он прислушивался — не жужжат ли уже новые мухи, а на дворе глядел на небо и на деревья соседнего сада: может быть, уже прилетают первые птицы из дальних стран» (РП 366).

Линейность, деиерархизованность и диссоциированность мира обозначена у Платонова посредством множественности как конститутивного признака насекомых: «он (таракан. — *Н. З.)*

видел горячую почву и на ней сытные горы пищи, а вокруг тех гор жировали мелкие существа, и каждое из них не чувствовало себя от своего множества» (Ч 310); «(…) мухи летели целыми тучами, перемежаясь с несущимся снегом» (К 517). В оппозиции *жизнь / смерть* насекомые отнесены преимущественно ко второму члену, то есть к *смерти*, образуя мотивную цепочку *насекомое — старость — смерть*. А если к *жизни* — то часто имплицирована погребальная семантика (обиталище старика из романа «Чевенгур», у которого живет таракан, уподоблено *гробу-могиле)*. Центральный парадокс Платонова — мотив жизни в смерти — благодаря оксюморонности, составляющей конститутивную особенность инсектной семантики, усилен и при этом иронически снижен: «(…) он все время видел потолок и двух поздних предсмертных мух на нем, приютившихся греться для продолжения жизни» (РП 364).

В сближенности масштаба мира насекомых и людей экзистенциальный парадокс обретает смысл несуразицы и абсурда. Рассмотренная сквозь призму инсектного кода многомерность смыслов у Платонова, равно как актуализируемые им несоразмерности и диссоциации, подтверждают связь прозы мастера с гоголевским текстом XX в. в его, позднее, и пост-символистской манифестации. Инсектный топос в русской культуре XX в. является одним из главных указателей на деиерархизацию, инверсированность всей культурной традиции в целом. На фоне мотива насекомых человеческая телесность сворачивается и интериоризируется или, наоборот, расползается вширь, заполняя своей массой весь мифологический космос. Константным остается экстремальность модуса тела и мира, которому оно принадлежит, акцентированность их границ и сшибок масштаба, что наделяет их существование фанстасмагоричностью. В этом экзистенциальном скепсисе, в перевертывании ценностей, вывернутости смыслов, между тем, сквозит общекультурная схема сакрализации низкого и воззвания к внетелесному как парадоксальном утверждении высших смыслов. Мифопоэтика обыденности сквозь призму многоликой армии клопов и бабочек достоверно очерчивает многомерность своих абсурдных проявлений.

Принятые сокращения

К — А. *Платонов.* Котлован // Впрок: Проза. М.: Худож. лит., 1990. С. 438–545.

РП — *А. Платонов.* Река Потудань // Государственный

житель. М.: Сов. писатель, 1988. С. 354–376.

Ч — *А. Платонов.* Чевенгур // Впрок: Проза. М.: Худож. лит., 1990. С. 18–375.

Литература

Виноградова 2000 — *Л. Н. Виноградова.* Народная мифология и мифоритуальная традиция славян. М., 2000.

Гура 1997 — А. *В. Гура.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

Злыднева 2001 — *Н. В. Злыднева.* Фигуры речи и изобразительное искусство// Искусствознание. 2001. № 1. С. 30—143.

Кусков 1993 — *С. Кусков.* Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопр. искусствознания. 1993. № 2–3. С. 213–225.

Ханзен-Лёве 1999 — *О. Ханзен-Лёве.* Мухи — русские, литературные // R. Bobryk, J. Faryno (ред.). Утопия чистоты и горы мусора = Utopia czystośći i góiy śmieci. Warszawa, 1999. S. 95—132. (Studia litteraria Polono-Slavica. T. 4).

Шмид 2001 — *В. Шмид.* Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: Сб. ст. / Ред. В. Маркович, В. Шмид. СПб., 2001. С. 9–16.

IV
«Грамматика» абсурда: абсурд как категория текста

Даниэль Вайс (Цюрих)
Абсурд как преддверие смеха

Настоящие соображения нуждаются в одной предварительной оговорке: они принадлежат трезво мыслящему лингвисту, которому факты естественного языка ближе, чем метафизические рассуждения. Поэтому предлагается выбрать как исходный пункт определение абсурда, которое дается в существующих словарях русского литературного языка (в том числе и в новом БАС, издаваемом с 1991 года): абсурд там понимается как «нелепость, бессмыслица». На первый взгляд кажется, что такое определение вполне отражает интуицию среднего носителя языка. При ближайшем рассмотрении, однако, оказывается, что, возможно, следует добавить еще один смысловой компонент. Для большей наглядности сравним сначала два различных фрагмента текста и попытаемся выяснить, который из них скорее заслуживает ярлыка абсурдности. Первый взят из подлинного высказывания шизофреника, второй же относится к тому подвиду частушки, который самим названием «нескладушка» уже указывает на сознательно придуманную бессмыслицу:

> (1) Понравилось тебе варенье мамы? Он ходит очень далеко. В доме начался пожар. И поэтому ты смеешься над этим?
>
> (2) Вы послушайте, девчата, *нескладушку* буду петь. На дубу свинья кладется, в бане парится медведь.

Данные два фрагмента отличаются друг от друга как в качественном, так и в количественном отношении. В фольклорном примере совмещаются дважды несовместимые аргументы и предикат внутри одного и того же предложения, высказывание же больного представляет цепочку из четырех фраз, которые по отдельности все безупречно построены, однако никак не составляют связной цельности: первая и последняя фразы соотнесены по критерию диалогического регистра, но в них не видно общей темы, между тем как две промежуточные несовместимы по референциальному и темпоральному плану, не говоря уже о неизвестном антецеденте анафорической отсылки *он*[340] Иначе говоря, первый пример буквально переполнен межфразовой несвязностью, между тем как частушка отличается внутрифразовой противоречивостью. Следовательно, осмысление примеров требует различных стратегий, причем ментальное усилие меньше во втором случае, где понадобится лишь внесение

двух поправок в наше знание о мире (типичное поведение животных). Тем не менее, кажется, что мы скорее готовы именно этому второму, фольклорному примеру приписать качество абсурда. Если это так, то количественный аспект (число нарушений семантической сочетаемости) тут безразличен; зато создается впечатление, что абсурд связан с каким-то намеренным речевым действием, с сознательной «аранжировкой» мыслей, — иначе говоря, сам автор умышленно складывает (ср. «нескладушка») фрагменты несовместимых миров, с тем чтобы мы обнаружили нелепость, получая при этом какое-то интеллектуальное удовольствие. Очевидно, что в данном случае имеется в виду адресат в детском возрасте. Между прочим, нельзя отрицать, что предикат «абсурд» бывает приписан и к таким случаям, когда сам автор мысленного продукта никак не стремился построить нелогичность, но мы в ходе его мыслей открываем логическую ошибку: ср. фраземы вроде «доказать абсурдность теории / идеи Х-а», «довести мысль Х *до абсурда* = доказать несостоятельность Х-а» и т. п. Лексическая ограниченность данных фразем, т. е. их прикрепленность к названиям аргументативной деятельности, позволяет трактовать такое употребление слова *абсурд как* частный, производный случай. Следующий пример способен пролить новый свет на сказанное:

> (3) Новый русский пришел в театр и никак не может удобно устроиться в кресле и всем мешает.
> — Тише вы, — увертюра.
> — А ты — зараза[341].

На первый взгляд, мы склонны признать ответ нового русского абсурдным. С одной стороны, он входит как реплика в пару, построенную по образцу «стимул — реакция» («adjacency pair»); тем самым нам дают понять, что эти две реплики должны подходить друг другу. С другой стороны, их на самом деле ничто не объединяет: предикации *увертюра* и *зараза* никак не связаны, и то же самое верно для соответствующих речевых актов (просьба + ее мотивация, оскорбление). На этом можно бы перейти к повестке дня. Но наше знание стереотипа нового русского вместе с грайсовским принципом кооперативности заставляет нас сделать еще один шаг: если предположить, что данный экземпляр нового русского соблюдает этот принцип, то его ответ в некотором загадочном мире должен быть осмысленным. Это тот мир, в котором слово *увертюра* функционирует как оскорбление: тогда выходит, что *вы — увертюра* образует одну слитную предикацию[342] и реплика *А ты — зараза* становится обычным

ответным ударом, — иными словами, абсурд осмысляется.

Все-таки возникает вопрос, что могло вызвать такую интерпретацию у нового русского. Видимо, побуждение *Тише!* допускает различные способы продолжения, поскольку содержит скрытую негативную оценку поведения адресата: эту критику можно, например, смягчить, мотивируя ее происходящим событием («идет увертюра»), а можно, наоборот, усилить, добавляя эксплицитное осуждение. Новый русский выбирает другую интерпретацию не только из-за незнания *слова, увертюра,* но также и по привычному ему речевому кодексу. Такое прочтение, разумеется, вполне согласуется с общепринятым социальным портретом нового русского, поскольку свидетельствует о его (а) недостаточном уровне образования, (б) грубости (то, что непонятно, автоматически воспринимается как оскорбление, и кроме того, вежливая форма обращения как будто не существует).

Таким образом, в данном примере конфликтуют две рамки отнесения: знание о мире среднего образованного читателя предполагает известный кодекс поведения в театре плюс знакомство с понятием «увертюра», что вступает в противоречие с моделью мира нового русского, который к данному типу ситуации применяет лишь одну схему интерпретации: вербальная обида должна быть встречена соответствующим орудием. Пользуясь более техническим термином, заимствованным из теории искусственного интеллекта, мы обнаружили конфликт **двух скриптов**, имеющих в то же время **сферу пересечения** (речевой стимул + реплика); при этом первый скрипт активизируется с самого начала, а второй раскрывается позже. Такая обстановка, по Раскину[343], как раз характеризует суть **анекдота**[344]: иначе говоря, абсурд превращается в комизм, как только нам удастся осмыслить второй скрипт. Нельзя отрицать, что в данном случае этот поиск облегчается **ключевым понятием** «новый русский», которое сразу указывает нам правильный путь, сигнализируя о несовместимости наших представлений о новом русском с посещением театра. Но присутствие таких дополнительных стимулов («triggers») как раз характерно для многих шуток и анекдотов[345]. Кроме того, следует напомнить о контекстуальной обусловленности самого жанра: анекдоты обыкновенно не появляются неожиданно, они включаются в спонтанный диалог после соответствующей подготовки вроде «А знаете такой?» и т. п., не говоря уже о напечатанных сборниках типа «Анекдоты про новых русских». Таким образом, сам поиск второго скрипта предопределяется уже жанром текста; это отличает анекдот от, скажем, **конверсационной шутки**[346], где

эффект неожиданности распространяется на само появление комизма.

Как все-таки порождается смех? Несомненно, его главным источником служит эффект **интеллектуального удовольствия**, полученного из снятия абсурда, т. е. из решения мысленной задачи. Добавим, однако, для полноты картины, что смех здесь усиливается эффектом насмешки: мы ведь не просто смеемся, это, скорее, смех-агрессия, поскольку мы высмеиваем данного индивида и вместе с ним целую породу людей, испытывая при этом приятное чувство превосходства. Напомним, что, по мнению некоторых биологов, эта агрессия как раз и составляет физиологическую основу нашей смеховой мимики: у наших близких родственников-приматов смеющееся выражение лица часто несет еще и функцию устрашения соперников и противников. Известно также, что в развитии ребенка именно эффект злорадства отмечает один из первых, если не самый первый этап возникновения смеха (его эвентуально может опережать удовольствие от совмещения несовместимого, представленное во втором из вышеприведенных примеров).

Новый русский, как всякий клишированный социальный стереотип, — безусловно, благодарный пример для описанной техники. Но бывает также, что насмешка, подготовленная абсурдом, метит в двойную цель. Такая ситуация наглядно представлена в следующем примере из далеких советских времен:

(4) — За чем это очередь?
— Марка Твена дают!
— Это лучше кримплена?
— Не знаем, еще не пили.

Ключевое слово *очередь** сразу задает общую рамку интерпретации (гиперскрипт), которая еще упрочняется подходящим вопросом (в очереди стоят, даже не зная за чем) и с помощью слова-сигнала *дают*. Последнее слово и маркирует то общее, что соединяет ключевые понятия (частные фреймы)[347] трех последних строк. Абсурдное на первый взгляд сочетание писателя Марка Твена с пресловутой искусственной тканью тех лет и с напитками становится уже менее абсурдным, если учесть, что все эти продукты именно *дают* в очередях, и объясняется окончательно незнанием соответствующих денотатов. Все-таки возникает вопрос, кто здесь настоящая мишень насмешки: малограмотные потребители или скорее политический строй, при котором названные товары были недоступны и люди были вынуждены пользоваться любым случаем, когда «выбрасывали» какой-то «дефицит».

Если в третьем примере обоснование побуждения *Тише!* выглядело вполне естественно, то в следующем высказывании сходное побуждение звучит весьма странно:

> (5) [Осужденному] Не верти головой, не дергайся — уважай труд палача! [348]

Данная формулировка неуместна сразу в нескольких отношениях: 1) в **лексическом** плане, поскольку работа палача не заслуживает названия «труд» [349], далее, как **речевой акт**, ибо, 2) осужденный трактуется скорее как резвый ребенок и, 3) приказ палача не нуждается в **обосновании**; 4) приговоренному к казни запрещается как раз такое действие, которое могло бы его спасти, а 5) жертву побуждают войти в положение мучителя, причем формулировка обоснования напоминает официальные вывески в общественных местах, типа «Уважай труд уборщиц»[350]. Таким образом, на этот раз получается несовместимость даже трех скриптов: коммуникация взрослых с ребенком, содержание вывески в столовой и смертная казнь; их соединяет лишь социальная подчиненность адресата говорящему. Последний скрипт (казнь) примечателен тем, что включается только с финальным словом, без всякой подготовки; следовательно, абсурд здесь уже не возникает, поскольку до этого не чувствовалось столкновения противоречивых планов отнесения и теперь все происходящее сразу объясняется полностью. Смех опять порождается сочетанием несовместимых скриптов и издевательством над более слабым (адресатом).

Следующий пример также не содержит начального вспомогательного ключа к подходящей интерпретации, зато он оказывается «двухэтажным», поскольку целый анекдот входит как часть в тост:

> (6) Подходят супруги к клетке, где сидит горилла. Вдруг горилла просовывает сквозь прутья клетки лапу, хватает женщину и затаскивает ее к себе в клетку. Женщина кричит:
>
> — Вася! Вася!
>
> — Что «Вася»?! Теперь ты ему объясняй, что ты устала, что у тебя голова болит, что ты стирала…
>
> Так выпьем за настоящих мужчин!

После введения скрипта «посещение зоопарка» и внезапного его нарушения за счет самовольного действия гориллы включается второй, незначительный скрипт (крик жертвы нападения о помощи); реплика же мужа актуализирует весьма

неожиданно третий скрипт «супружеская интимная жизнь». Если абсурд в данном примере вообще возникает, то именно в этот момент, но он, наверное, быстрее уступает место смеху, чем в третьем примере: семантическое расстояние между сексуальными потребностями гориллы и мужа куда короче, чем между *увертюрой* и *заразой*. Неприменимость мужнего совета к поведению гориллы вызывает двойной смех, поскольку к совмещению несовместимого опять прибавляется злорадство (удачная месть мужа за отказы ему в любовных услугах в прошлом). Если в данный момент мы солидаризируемся с мужем, то последующий тост способен сбить нас с панталыку: кто здесь настоящий «настоящий мужчина»? Тот ли, кто не добивается от жены выполнения своих желаний, зато бросает ее на произвол более сильного соперника, или все-таки тот, кто игнорирует возражения женщины, т. е. горилла? Кажется, что второй кандидат больше годится на роль получателя здравицы именно из-за своей неожиданности: только он способен вызвать смех. Но как бы то ни было, наш тост, вместо того чтобы резюмировать пуанту анекдота, как это обычно бывает в подобных сочетаниях тоста с анекдотом, поражает нас еще одним неожиданным, на первый взгляд алогичным поворотом — опять мы вынуждены преодолеть впечатление абсурда в поисках разумного решения задачи, а мишень насмешки переносится с беззащитной жены на трусливого мужа.

Итак, абсурд может предшествовать смеху при том условии, что данная ситуация воспринимается как сознательно инсценированная бессмыслица, пока не раскроется скрытый дополнительный скрипт. Однако бывает и так, что абсурд даже не успевает развернуться, поскольку актуализация второго скрипта наступает в последний момент (ср. пример 5). Следующий фрагмент из телевизионной программы «Куклы» («Заложники», выпуск 1, 1997 г.) иллюстрирует еще одну возможность: абсурд так и не снимается, но ситуация все равно нас смешит:

> (7) [Чеченцы взяли Ельцина и его команду в плен, которые сидят теперь как заложники в автобусе, в чистом поле и ждут спасения. Вдруг влетает камень, разбивая окно:]
>
> *Ельцин.* Так что же нам теперь делать?
>
> *Грачев.* Теперь уже как раз ничего делать не надо. Теперь все сделают за вас. Отдыхайте!
>
> *Ельцин.* Хорошенький отдых, ни тенниса, ни… хочу в Барвиху!
>
> *Жириновский.* Пропадаем, ей богу, пропадем… как

дагестанцы какие-нибудь.

Ельцин. Не бойтесь, мы надежно защищены нашей конституцией.

Грачев. Лучше бы танками!

Ельцин. Танки, это, значит, ерунда. По конституции главная ценность у нас что?

Грачев. Не знаю, не читал.

Ельцин. Главная ценность — жизнь человека. Особенно такого, как я.

Жириновский. А я?

Ельцин. И такого, как ты. Так что не волнуйтесь! Операция по нашему освобождению спланирована самым тщательным образом. Бандиты окружены тройным кольцом. В кольце сидят 38 снайперов, и у каждого есть своя цель. Цель, значит, передвигается, и снайпер все время поворачивается за ней.

Грачев. А чего же он не стреляет, снайпер?

Ельцин. Не знаю. Он все время поворачивается за своей целью. А чтобы у снайпера не кружилась, понимаешь, голова, другой снайпер ходит вокруг него в противоположную сторону. А потом они внезапно бросят дымовые шашки, и те из нас, которые сразу не задохнутся, — разбегутся в дыму.

Зюганов. Куда?

Ельцин, Кто куда. Лично я в Кремль.

Грачев. Ложись!

Ельцин. Какой там ложись! Еще рано.

Грачев. Самое время!

Приведенный отрывок, безусловно, буквально кишит смехотворными моментами, иллюстрирующими лишний раз тезис о необходимости наличия конфликта двух частично пересекающихся скриптов (взять хотя бы команду *Ложись!* в конце фрагмента или ключевой глагол *защищать* в начале — в обоих случаях столкновение скриптов сводится к лексической полисемии). Но нам бы хотелось обратить внимание на другой эпизод, который, по нашему мнению, куда более заслуживает метки «абсурд»: это изложенное Ельциным описание спасательного плана. Соответствующему скрипту сразу присваивается название («операция по нашему освобождению»), и он развертывается последовательно и во всех подробностях, которые, однако, настолько несостоятельны, что мы лишь ждем спасения от этого нагнетающегося безумия с помощью включения второго скрипта, который, однако, так и не появляется. Таким

образом, данная ситуация полностью вкладывается в рамки абсурда, а то, что здесь на самом деле вызывает смех, — это крайняя нецелесообразность плана [351]: к чему, например, все эти снайперы, когда на самом деле их единственная задача состоит в том, чтобы в конце бросить дымовую шашку и тем самым уничтожить даже самих заложников? В конечном итоге можно констатировать, что мы высмеиваем глупость разработчиков такого плана и эвентуально испытываем злорадство по отношению к «мощным» политическим фигурам, попавшим в такую ловушку.

Сказанное, между прочим, не значит, что весь эпизод не содержит намеков на другие скрипты. Так, головокружение снайперов, которое может считаться сильным нарушением скрипта освобождения, «лечится» активизацией второго скрипта, который можно предварительно сформулировать так: «движение в неверном направлении исправляется выбором обратного направления». Но и этот скрипт оказывается в данном случае не только нецелесообразным, но даже пагубным, и ситуация в целом отнюдь не становится менее абсурдной.

Заключительный эпизод того же выпуска «Кукол» построен на приеме неожиданности — языковой абсурд после своего разоблачения удваивается:

> *(8) Ельцин.* Назад теперь дороги нет. Теперь или сепаратисты с нами договорятся…
>
> *Коржаков. Или?*
>
> *Ельцин. Или* мы с ними. Пора, значит, установить порядок в регионе. Кавказцы, таджики, узбеки, урюки, все хотят мира.
>
> *Грачев.* А урюки вроде отсоединились, у них теперь свое государство.
>
> *Коржаков.* Урюк — это не национальность, это сушеные абрикосы!
>
> *Грачев.* Да знаю я этих абрикосов! У каждого абрикоса в сарае «мерседес», а он на ишаке ездит. Абрикос — он к Турции и Ирану мечтает присоединиться. Не верю абрикосам! Вот сегодня он мирный абрикос, а завтра — вооруженный урюк!

Главным источником несуразицы вновь оказывается Ельцин. Сначала он как будто указывает на назревшую необходимость принятия окончательного решения. Альтернатива, которую он начинает излагать, сперва звучит как угроза (напомним, что схема «или ты сделаешь X, или я сделаю Y» по законам логики высказываний легко превращается в каноническую формулу

угрозы: «если ты не сделаешь X, то я сделаю Y [причем Y для тебя плохо]»). Вопрос Коржакова о санкциях в случае нереализации желаемого действия, однако, остается без ответа, зато начатая фраза пополняется тавтологией («договориться» обозначает симметричное, т. е. обратимое отношение), так что альтернатива «или… или» теряет свой смысл. Активизированные скрипты здесь близкородственны, оба они построены по принципу альтернативы «или они, или мы», а переменной остаются лишь соответствующие предикации: наряду с угрожающей интерпретацией вырисовывается и более мирный вариант «или они сделают первый шаг, или мы». Таким образом, воинствующий Ельцин разоблачен, он превратился в беззубого «бумажного тигриса». Однако куда более абсурдным представляется идущий далее перечень национальностей, законченный неожиданным включением «урюков». Разумеется, неграмотность такого перечисления заключается уже в том, что *урюк** — собирательное имя, не допускающее оппозиции грамматических чисел. С другой стороны, связь урюка с узбеками и остальными «чурками» также становится сразу очевидной: это звуковой строй, т. е. немотивированное азиатское (точнее, тюркоязычное) название. На этом этапе абсурд превращается в чистый комизм, и здесь можно было бы остановиться.

Но тут начинается уже настоящий бред. На особый статус урюка в данном списке вроде бы указывает реплика Грачева, но сообщение о политической независимости урюков только усиливает недоразумение. Голос разума же, прозвучавший в реплике Коржакова (не случайно он, как тогдашний советник президента по вопросам безопасности, единственная подчиненная фигура) и прояснивший настоящее значение этого слова, только усугубляет неразбериху, вовлекая в общую гонку ни в чем не повинные абрикосы: они включаются теперь в стереотип кавказца, который только притворяется, будто ведет традиционную бедную жизнь простого крестьянина, тогда как на самом деле он владелец иномарки[352] и, главное, всякого оружия, с помощью которого надеется достигнуть своих сепаратистских целей. Выходит, что мирное название «абрикос» — это лишь маска, под которой скрывается опасный бандит-урюк, внушающий сильнейшее недоверие.

Таким образом, определение *урюка* посредством гиперонима, с одной стороны, обнажает абсурд предыдущего перечня, с другой же, оно активизирует новый, третий скрипт (стереотип «лицо кавказской национальности»), притяжательная сила которого столь велика, что ей поддается и родовое европейское наименование фрукта. Иначе говоря, словарное определение

приводит лишь к расширению абсурда, переходящего в смех. Одновременно добавляется еще одна мишень для насмешки: малограмотность президента усиливается наличием у его министра обороны самых грубых предрассудков, напоминающих о параноическом духе сталинских времен.

Итак, наш маленький обзор подтвердил, что следует различать три степени развития смеха: обычная бессмыслица — сознательно организованная бессмыслица, т. е. абсурд, — комизм. Остается выяснить, является ли такая последовательность обязательной. Если поставить вопрос ребром, то необходимым и достаточным условием для возникновения комизма должно быть существование какой-то подготовительной, абсурдной фазы, именно преддверия, через которое мы проходим, прежде чем переступить порог смеха. Ответ на такой вопрос может быть только отрицательным. Прежде всего, легко найти примеры, где пуанта порождается иначе, чем через построение абсурдного сочетания референтов или фактов, ср.:

> (9) В купе один из пассажиров разглагольствует:
> — Первый слог моей фамилии — то, что большевики обещали построить, а второй — то, что они нам дали на самом деле.
> — Пройдемте, гражданин Райхер, — произнес собесед ник, показывая красную книжечку… [353]

Структура этой шутки вполне прозрачна: один пассажир задает другим лингвистическую загадку, построенную по принципу (неточной) антонимии. Ответ формулирует самый неожиданный кандидат, а именно гебист. Наряду с этим неожиданным поворотом и полуматерным словом, которые уже вызывают смех, нам представляется случай высмеивать три различные жертвы: политический строй, который характеризуется ничтожным разрывом между фикцией и реальностью, наивного, слишком доверчивого пассажира, попавшего в ловушку, но и гебиста, которому ведь не положено знать такую антисоветчину. Таким образом, забавного здесь хоть отбавляй, но абсурдом все равно не пахнет: загадка откладывает то, что могло бы звучать абсурдно, к концу, т. е. к разгадке-пуанте. Следовательно, абсурд не является необходимым преддверием комизма. К такому выводу склоняет и наблюдение, что в отличие от его подвида (шутки) комизм как таковой может быть ненамеренным, например в случае неудачной формулировки, так что промежуточный этап сознательной смехотворной организации бессмыслицы заранее заблокирован.

Литература

Алтунян 1999 — А. *Г. Алтпунян.* От Булгарина до Жириновского: Идейно-стилистический анализ политических текстов. М., 1999.

Киклевич 2000 — А. *К. Киклевич* (сост. и ред.). Лингвисты шутят. Мюнхен, 2000.

Раздуваев 2002 — *В. В. Раздуваев.* Политический смех в современной России. М., 2002.

Санников 1999 — *В. З. Санников.* Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999.

Шмелева 2003 — *Е. Я. Шмелева.* Речевой портрет «нового русского» как героя анекдота и литературного персонажа // Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация / Отв. ред. Л. П. Крысин. М., 2003.

Штурман 1987 — *Д. Штурман* (ред.). Советский Союз в зеркале политического анекдота. Иерусалим, 1993.

Buttler 1968 — *D. Buttler.* Polski dowcip językowy. Warszawa, 1968.

Minsky 1984 — *M. Minsky.* Jokes and the logic of the cognitive unconscious // L. Vaina, J. Hintikka (eds). Cognitive Constraints on Communication. Dordrecht, 1984. P. 175–200; [рус. пер.: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. М., 1984. С. 281–309].

Norrick 1984 — *N. R. Norrick.* Stock conversational witticisms // Journal of Pragmatics, 8.1984. P. 195–209.

Norrick 1986 — *N. R. Norrick.* A frame-theoretical analysis of verbal humor: Bisociation as scheme conflict // Semiotica, 60 / 3–4.1986. P. 225–245.

Raskin 1985 — *V. Raskin.* Semantic Mechanisms of Humor. Dordrecht; Boston; Lancaster, 1985.

Szczerbowski 1994 — *T. Szczerbowski. O* grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiqtych. Kraków, 1994.

Наталья Фатеева (Москва)
Абсурд и грамматика художественного текста (на материале произведений Н. Искренно, В. Нарбиковой, Т. Толстой)

Пустота уже не за словами, а в них самих.

М. Эпштейн. Постмодерн в России

Термин «грамматика» понимается в нашем исследовании расширительно и включает в себя все уровни языка, начиная с фонетико-графического и кончая уровнем грамматики текста. Наша задача — показать, как благодаря особой организации собственно языковых знаков и категорий создается абсурдная модель мира. В литературе постмодернизма эти элементы функционируют одновременно и на уровне текста, и на уровне метатекста, тем самым раскрывая свой собственный интерпретационный механизм. Языковая игра лингвистическими явлениями и категориями приводит к расщеплению их значения, и они нередко начинают выполнять роль своеобразных «эвфемизмов» по отношению к эротическому и физиологическому пласту текста. Причем у Нарбиковой акцентируется именно «грамотная» или «неграмотная» оформленность искаженного цивилизацией мира: чаще всего дисгармония возникает путем присвоения объектам мира свойств элементов, которые не подчиняются «грамматике»: «(…) пьяный был *неграмотно оформлен.* Лужа с поднимающимися алкогольными испарениями была *неграмотно оформлена» (III:* 35), обществен-18 — 4005 ные же туалеты, наоборот, у нее «грамотно оформлены, конечно, гением» *(III:* 81).

Стремление выявить истоки двоемыслия через доведенный до абсурда язык у исследуемых авторов и есть то новое, что можно ждать сейчас от литературы. Данное положение наглядно развертывается у В. Нарбиковой: «И он сказал, что фраза полностью себе соответствует и *ничего такого* не обозначает. И ей стало ясно, что она обозначает *такое» (III.* 60). И мы видим, что на деле основной смысл высказывания здесь выражается лишь неопределенно-указательными местоимениями, самих же «имен»,

т. е. полнозначных «слов», в тексте нет. Поэтому и вспомогательная реплика — *«не то слово»* — становится у Нарбиковой текстопорождающей. К примеру, люди, которые ловят рыбу, в романе «Шепот шума», говорят так:

> — Гыр — гыр — гыр — буек.
> — Гыр — гыр — гыр — зажигалка.
> — Гыр — гыр — дискотека.
>
> В их языке не нашлось слов для буйка, зажигалки и дискотеки, потому что язык, на котором они говорят, — старый, а эти слова — новые. Даже не юные, и не молодые, и не молоденькие, а — новенькие. Эти слова даже не успеют состариться, так как умрут новенькими *(III:* 230).

Общая композиционная схема всех анализируемых нами текстов [354] может быть представлена в виде: *распад* —→ *бессознательная попытка синтеза* → *еще более полный распад и смерть.* Эта схема проецируется и в формальную структуру текста, провоцируя «распад» устойчивых языковых структур. Перечислим основные языковые явления, работающие на экспликацию данной модели.

1. Доминирующая установка на воссоздание «неписьменной» речи в анализируемых нами текстах приводит к тому, что: Во-первых, теряют свою силу орфографические и орфоэпические правила, и ключевые слова записываются в произвольной форме. Этот момент особенно обыгрывается в романе Т. Толстой «Кысь», где смещенная буквенная запись слов *энтелегенция, фелософия, опеверстецкое образование, тродиция, мораль, ринисанс* и др. провоцирует смещение и их понимания, несмотря на то, что по мере развертывания текста якобы восстанавливается кириллический алфавит и каждая глава названа полным именем буквы (что, в свою очередь, становится предметом языковой игры в тексте: «наука всякой букве научное название дает: *„люди“,* а то *„живете“,* а то *„червь“»* (*VI:* 25)). У Нарбиковой же из слов либо нарочито выпадают буквы: «На автобусной остановке *стояли, тояли, ояли, яли, ли и замерзли» (III:* 18), либо они удваиваются, что также имеет определенное, внутренне мотивированное, задание: «Он подходил к телефону и тупо набирал номер *Ирриной* тогда уж *матерри»* (*III*: 28).

Во-вторых, большую роль начинают играть междометия и звукоподражательные слова, лишь выражающие чувства и эмоции, не называя их. Ср. у Нарбиковой: «Это был маразм. Это было такое, когда все *„бо-бо“,* даже животик *бобо» (III:* 25). У Толстой же междометное слово *Кысь* даже становится заглавием

текста и поэтому имеет неопределенную референцию (на самом деле оно является источником нервных болезней)[355]. Нарбикова дает междометному выражению следующую интерпретацию: «До того, как сначала было слово, сначала было междометие — „краткое изъявление движений духа“ (…) Интонация крика, по ней мы судим о состоянии стихии» *(III*: 117). Реально же в вербальных знаках разрушается связь между означающим и означаемым, что сигнализирует о «болезни самого языка».

2. Вследствие расщепления структуры знаков, с одной стороны, задается внутренняя форма новых слов, уподобляемая мутации (так, *пуденциалу* Толстой возводится к словам *потенциал* и *уд,* а *кысь* паронимически связывается со словами *искусство, ксерокс* и *факс,* которые позволяют «плодиться и размножать ся»), с другой — теряется принятая условность и уникальность называния, и имена собственные становятся нарицательными (идол *пушкин* в романе «Кысь» «долбится» из *дубельта, браме* превращается в междометие, *шопенгауэр* — в название жанра «вроде рассказа, только ни хрена не разберешь», скульптура *Давид* воспринимается как глагол *давит)*. У Нарбиковой называние включает в себя частицу условно-предположительного сравнения — «как бы мужчина, как бы „перефраз“», — так, пишет она, из предметов «извлекаем их сущность, оставляя другим их названия»; имена же собственные, наоборот, получают дополнительную мотивацию. Ср. самое начало повести «План первого лица. И второго»:

> — Это *иррационально.*
> — Но меня зовут *Ирра.*
> — Вас зовут с *двумя «р»?*
> — Меня зовут *Ирра.*
> — «*Иррационально*» *я бы написал с большой буквы* в вашу честь *(III:* 9)

— это слова героя по фамилии Додостоевский, по своей внутренней структуре изоморфной в тексте прилагательному *доисторический.*

Используя словообразовательный каламбур, можно сказать, что путем подобного переразложения слов и создания новых в них акцентируется «БЕС-сознательное», поэтому и собрание сочинений маркиза де Сада в «предоргазменную секунду» буквально разрастается в произведениях писательницы до «120 дней Содома»[356] (*III*: 24). Расщепление же слов приводит к тому, что и сам поэту Нарбиковой «троится»: он «поэт отец», «поэт сын» и «поэт святой дух» одновременно, при этом глагол *троить* производится и от словосочетания *соображать на троих,* и *жить*

втроем, (имеются в виду Ирра, Додостоевский и Тоестьлстой — к анализу имен последних мы обратимся чуть позже). Это возможно в данных текстах потому, что «иррациональность», с которой они начинаются и которой кончаются, как пишет М. Эпштейн, «не требует никакой конкретизации, она есть „иррациональность как таковая“, „абсурдность всего“, „всеобщий абсурд“, который именно своим тошнотворным безразличием к конкретным вещам выдает свою крайнюю всеобщность»[357].

В связи со смещением иерархий теряет свою конкретность и понятие «исключения», «нарушения языкового правила», весь смысл сводится к выделению из ряда «исключений». Так, у Нарбиковой имя *Чящяжышын* все составлено из нарушений «исключений», а «пластмасса, поскольку является „творением человека, а не **его**“», атрибутируется как «*несеребряная и незолотая,* она была искусственная, она была *не оловянной, не деревянной,* она была именно *стеклянной,* потому что стекло было тоже творением не его. В общем, она разбила стекло» *(III:* 36).

3. Основным семантическим преобразованием становится синекдоха как способ выделения дифференциальных признаков при расщепленном сознании. Так, «отрезанное ухо искусства» у Нарбиковой[358] и уродство «ушей видимо-невидимо» у Толстой становятся первыми симптомами «последствия» взрыва и «болезни» культуры. В результате оказывается, что ухо нужно отнюдь не для «вслушивания», а для подслушивания: «Аушей у него (Васюка Ушастого) видимо-невидимо: и на голове, и под головой, и на коленках, и под коленками, и в валенках — уши. (…) А главные-то уши, которыми он подслушивает, под мышками растут» (*VI:* 39). Нельзя не отметить, что место «под мышками» выбрано не случайно, так как слово «мышь» — ключевое и цитатное (*Жизни мышья беготня)* в романе «Кысь» и в обмен на него можно купить книги. У «незримой кыси» тоже «невидимые уши», которые она прижимает к «невидимой голове».

4. Происходит акцентуация категории рода, которая приобретает функцию сексуализации. У Нарбиковой *«язык»* является *«как бы материализацией перехода пола» (III:* 90), а именно: «кофе (если с молоком, то было, если без молока, то был)» *(III:* 25). У Толстой слова *кысъ, мышь, жизнь, ржавь, клель, марь, мараль, бабель* создают целую парадигму женского рода, в которой *конь* становится подобным *мыши.* Однако нередко у Нарбиковой доминирует бесполое: «За окном была бесполая луна, и кончал бесполый дождь» *(ПГ.* 90), или разговор ведется о «гермафродитизме», воплощенном в среднем роде: «Русское гермафродитное солнце надолго засело за русским андрогинным морем» *(III*: 91)), либо она играет с родом в «мужскую» сторону:

«вместо крыши — низкое небо, потому что, осен» *(Ш:* 115).

5. В центре текста оказываются «глаголы», чтобы «наслаждаться их действием» (В. Нарбикова); причем бессмысленные действия подаются как «осмысленные». Ср.:

> Само по себе действие было сладким, значит, оно было качественным прилагательным, потому что могло быть еще слаще. Они действовали точно по грамматике Ломоносова: имя, глагол, междометие; имя для названия вещей, глагол для названия деяний, междометие для краткого изъявления движения духа. Спали стоя, как некоторые животные (…) *(Ш:97)*.

Правда, иногда и самому автору, и героям трудно подобрать «глагол»:

> (…) и никак нельзя было подобрать глагола: они на кухне не сидят, а что? Посредине стола стоял хлеб и бутылка с недопитым пивом. Вместо аккорда в сороковой симфонии Моцарта раздался гудок автомобиля. Примером развернутой секунды могло служить собрание сочинений маркиза де Сада *(Ш:*24).

Что же касается характеристик действия, то одни глагольные категории, например переходность, расширяют свою сферу функционирования *(сочинить шопенгауэр* у Толстой [359]; *Мы спим кровать; Мы сидим стулу* Нарбиковой), в других случаях идет игра на несимметричности проявления категории, например, залога, как это наблюдаем у Нарбиковой: «Чящяжышын хочет писать стихи, стихи не хотят писать его». Возможно появление у авторов и особой приверженности к определенной категории. Так, в романе «Кысь» Толстой повествование от второго лица словно продолжает пушкинские строки «Жизни мышья беготня, Что тревожишь ты меня?», создавая «шипящую» основу текста. Понятие же «лица» у Нарбиковой соотносится с понятием «плана» уже в заглавии: «План первого лица. И второго». Но, по определению автора, «первый план — это не норма. Его нормальное состояние именно в его ненормальности» *(Ш:* 39).

6. Благодаря подобной «ненормальности» возрастает роль служебных языковых элементов (предлогов, союзов, частиц) и местоимений с неопределенной и оценочной семантикой, ясной только в узком контексте (эти формы часто выполняют функцию коммуникативов). В повести «План первого лица. И второго» Нарбиковой такие элементы приобретают даже статус имен собственных: Тоестьлстой (или сокращенно *Т. е.)* выполняет роль

«связующего элемента», а в имени Додо (Додостоевский) делается активной приставка-нота «до»; одновременно идет игра на называниях лиц и определенных частей тела местоимениями *кто, никто, то-то, не то-не то*[360]. Мотивировка же имени Тоестьлстой такова: «то есть в принципе мужчина» (227: 55). Таким образом, все герои становятся не более чем «материализацией» творческого метода Нарбиковой:

> (…) бывает попадается на улице и в обществе герой какого-нибудь писателя, который к тому же занимается творчеством своего писателя, и тогда думаешь: «Ничего себе, материализовался» *(III:* 53).

Писательница даже иногда прямо постулирует, что героем ее романов является «Я — Язык»:

> (…) не произнося ни слова, не понимая ни слова, ты бежишь из «Ты» в — «Я», совершая необычайное путешествие из второго в первое лицо *(IV:* 5).

Поэтому в ее текстах мужчины главных героинь предстают только как словесные конструкты или даже «планы лица» языка, тем более что они все до одного сами оказываются сочинителями: «Тоестьлстой не Пушкин, а другой, а Пушкин не Байрон, а другой» (*III*: 40) [361]. Следовательно, любовная игра «языком» или с «языком» не подразумевает никакой совместности «планов» — и женщины и мужчины у Нарбиковой лишь порождают и читают «эротические тексты»: «Ей даже стало интересно, неужели нет ни одного человека на этом свете, с которым можно заниматься просто любовью и не заниматься чтением стихов» *(IV:* 29). При этом и мужские, и женские персонажи стараются «прикинуться неодушевленными» (*III*:42). Любовь при таком расположении «лиц» и «планов» также объявляется лишь языковым знаком: «„Я тебя люблю“. Три знака: я, тебя, люблю. Третий лишний» (*III*: 133).

Именно поэтому у Нарбиковой, как и у многих других авторов постмодернизма, особую значимость приобретает частица *не (ср.* слово не ВРАСТЕНИК, болезнь которого развивается от «*незримой,* кыси» с *«невидимой* головой» у Толстой), и образуется своеобразная «НЕ-поэтика коммуникативных НЕ-удач». Даже любовь в этом смысле не исключение — Ирра говорит Додостоевскому:

> «Я тебя люблю методом исключения: то есть ты мне не нравишься, ты меня не понимаешь, я тебя не

> понимаю. Остается только одно, потому что, если не люблю, то что? Понимаешь?» — «Понимаю, но метод неправилен. Иди» (*III*: 39).

В подобном диалоге пропадает разница между «да» и «нет»: «„Додо, ты меня любишь?“ Он ответил, что да, потом ответил, что нет» *(III*: 26) и вскоре заметил «Да, это иррационально» *(III:* 26). Такая «несостыковка» партнеров по общению, как считает Нарбикова (*V*: 138), — отличительная черта времени: «Современный диалог — это почти всегда беседа в вакууме, то есть один человек задает вопрос, другой не отвечает на этот вопрос, и тогда первый человек отвечает на свой собственный вопрос. Поэтому мои герои сидят в таких внутренних камерах и, беседуя между собой, беседуют на собственные темы.» Этот диалог необыкновенно интересен, ибо он как раз отражает психологию героев, которые находятся в состоянии тотальной разъединенности. Именно поэтому в ее текстах разница между *вакуумом* и *Аввакумом* объясняется лишь при помощи чисто математической операции сложения служебных и полнозначных языковых элементов: «Не перейти ли в СВ, то есть С + Аввакумом + Вакуумом» *(III:* 78).

7. Распадается «связь времен», которая получает отражение в грамматике как на уровне предложения, так и на уровне текста: а именно, в романе «Равновесие света дневных и ночных звезд» перестает, как считает его автор Нарбикова, действовать «ложноклассическая поэтика» Буало (единство места, времени и действия) и начинает работать понятая ею своеобразно «Поэтика Аристотеля» (пренебречь единством места, пренебречь единством времени, соблюсти хотя бы единство действия, прежде всего, конечно, «физиологического»).

При этом прилагательное *настоящее* при слове *время* понимается в двух смыслах:

> А мы хотим, чтобы этот *настоящий* момент в *прошлое* свалил, стараясь иметь в виду, что слово «*настоящий*» вмещает в себя два значения одновременно: *настоящий — в* значении времени (напр.: в *настоящую секунду)* и *настоящий* в значении положительного качества (напр.: *настоящий человек)*. И от такого *настоящего-пренастоящего* можно завыть, потому что оно наступает из *будущего* и не дает осмыслить себя в *настоящем,* а только когда становится *прошлым.* Это отвратительное «*сейчас»,* к которому всегда *сейчас* не готов и *завтра* будешь готов, а сейчас голова грязная и болит, и штаны мятые *(III:* 133).

Далее у Нарбиковой следует языковая игра, основанная на паронимии просторечного *щас* и слова *щастъе:*

> в разговорной речи, когда совпадают транскрипции *ща-стья-щас,* и это *счастье-счас* останавливается прямо перед тобой, когда ты к нему не готовишься, за твоей спиной, чтобы не спугнуть своей воплощенностыо, подставляя зрению и слуху все свое «щас» (…) *(III.* 134).

Таким образом, философский вопрос о временах превращается в лингвистический вопрос об орфографии и орфоэпии, от решения которого и зависит ощущение «счастья».

8. Параллельно на уровне абзацев текста ослабляются причинно-следственные связи. Даже само слово *абзац* у Толстой в романе «Кысь» понимается как «конец»: «И выйдет искусству абзац» (*VI*:371). В других случаях отдельные предложения распадаются на несколько абзацев или строк. Данное явление часто встречается в текстах Нарбиковой, оперирующей, как мы уже наблюдали, достаточно субъективным пониманием времени:

> Утренним утром по-утреннему с утра на следующее утро
>
> с утречка. Любое утро противно как понятие,
>
> как тема
>
> как мероприятие.
>
> Но утро как подвиг! Да оно и есть подвиг — утро *(III:* 252).

Абзац в современных текстах может вообще терять свои границы, и в этом случае теряется смысл красной строки. Тогда связочным элементом действий героев становится либо анафорическое *и,* либо наречие *однажды.* При этом в пределах абзаца конструкция перечисления связывает в одном ряду совершенно различные на первый взгляд сущности (ср. у Толстой стоящие рядом заглавия произведений, в беспорядке прочитанных Бенедиктом, и их авторов (*Набоков, Косолапое, Кривулин*); предикативные же и атрибутивные конструкции нередко соединяют слова, принадлежащие разным хронологическим и стилистическим слоям (ср. *Евангелие — описание первого хэппенингау* Нарбиковой; *депрессивный кроманьон*у Толстой), и на их совмещении задаются координаты «мнимого смысла», в том числе и интертекстуального. Так, у Нарбиковой путем «иного» называния и смещения временных координат искажается даже легенда о рождении и первых днях жизни Христа:

> Маша со своим мужем Йосифом Иаковичем и с новорожденным ребенком, над которым стоит новорожденная звезда, берут такси и оформляют визу, чтобы ехать в Египет (*III*:81).

Задача такого текста, считает Эпштейн, — «деконструкция языка, постановка слова в такой контекст, чтобы оно размывалось другими словами, избавлялось от всяких значений: переносных, символических и даже просто словарных» [362].

Фактически единственной задачей автора подобного текста становится поиск такого словесного «выверта», который бы позволил это слово выгоднее подать или, точнее, продать. Тема «всё на продажу» заявлена уже самим заглавием пьесы Н. Искренко «Вишневый сад продан?» (7) со знаком вопроса. В ней фигурируют чеховские герои, однако замысел Чехова сильно преображен — точнее, «постмодернизирован» на манер маркиза де Сада (ср. диалог Раневской и Гаева: *Сад? Какой сад? — Это фамилия?)*. Видимо, срабатывает установка на повышенную «эротичность» заимствованного текста и стремление современных авторов-женщин соединить трагическое с чувством наслаждения. Данная драма названа Н. Искренко просто «пьесой», а не «комедией», как в оригинале. И действительно, ее трудно совместить с понятием «комедия» — это настоящая «пьеса абсурда» (ср. начало: *Варя, Аня и Дуняша сидят на дереве, которое одновременно сад, шкаф*[363] *и крест)* с последующими элементами «триллера» (ср. *Удар грома, на секунду темнеет. Светится только изменившееся лицо Лопахина — ужасная маска вампира с клыками и в кровавых пятнах, затем сцена восстанавливается)*. Эксплуатируя литературные и мифологические ар хетипы и своеобразно «деконструируя» (или, точнее, «реконструируя») их, Н. Искренко показывает, что все три сущности (сад, шкаф и крест) восходят к «Дереву», и эта «апелляция к дереву» [364] в новой пьесе преобладает над чеховским «обращением к шкапу». И в итоге образ «дерева» материализуется, приобретая эротические «постмодернистские» валентности: «Вишневый сад» — сад души, символизирующий, по замыслу Искренко, «отвлеченную духовность», становится местом своеобразного «познания греха», наподобие эдемского, — в нем (т. е. отчасти и в шкафу, а значит, и на кресте) все время происходит «трахание», приравниваемое, надо думать, к стуку топора. А именно, под удары грома Лопахин, становясь на время вампиром, «прелюбодействует» со всеми героинями, включая Раневскую, и те в результате становятся деревьями. Так он добивается того, что ему уже не нужно покупать сад (*«Вишневый сад — мой!»)*.

Однако по сути оказывается, что сам «сад» в пьесе не более чем словарное слово. Так, Петя из-за угла говорит Раневской: «Между прочим, *в словаре написано* также, что сад — символ плодородия, питательности, торжества жизненных сил земли и влаги, он олицетворяет собой мощное хтоническое начало и приветствует богиню Деметру, отдавшуюся пахарю на трижды вспаханной борозде. Помните, как у Маяковского: Ночью хочется звон свой спрятать в мягкое, женское» (*I*). Далее следует диалог:

> **Аня**: Так значит, сад — это символ женского, мягкого.
>
> **Петя**: Глубокого, темного, всасывающего, терпеливого и обволакивающего (*I*).

И Петя встает под Аней, накрывает ее юбкой свое лицо, а Аня слегка ударяет Петю словарем по голове под своей юбкой. Композиционно значим и конец пьесы Искренно, заменяющий звукосимволический чеховский финал:

> (Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву),

ср.:

> (**Лопахин**) *Проходя мимо женщин, слегка похлопывает их по «стволам». (Обращается к зрителям.)* Что ж, господа. Выходите. Пора ехать. До свидания. *(Пауза.)* От кого это селедкой пахнет?

Совершенно очевидно, что сентиментальная тональность в версии Искренно меняется на «полистилистическую», обнажая «бедность языка» центрального героя, который видит себя в первых рядах на пути к «высшей правде». И мы думаем: уж не Садовник ли он, которого увидела Мария Магдалина? И эта травестийная (кощунственная) проекция оказывается тоже правильной, особенно если мы обратимся к диалогу женщин и Лопахина в «Саду»:

> **Варя**: Это Эдем. Но ведь есть еще и Гефсиманский сад, тоже участок земли, засаженный деревьями и кустами, где Спаситель молится за нас перед тем, как принять крестную муку.
>
> **Раневская** (*ест яблоко):* Господи, Господи (…) в

саду молился о чаше. А мы все забываем, ведем грешную жизнь. *(Бросает огрызок.)*

Лопахин: Какие ваши грехи!

Таким образом, в пьесе «Вишневый сад продан?» сексуальное общение заменяет все типы иного общения, обнажая свою «первичность». Эротика становится своеобразной «языковой» (ср. «языческой») религией и лежит в основе композиционной метафорики Искренко. Вместо формулы «В начале было Слово» мы имеем формулу для продажи: «В начале было Тело»; по ходу же развития пьесы это «тело» буквально «деревенеет», теряя, как и речь героев, все жизненные силы.

Подводя итог, скажем, что во всех описанных нами трансформациях в области грамматики и семантики в текстах современных авторов-женщин проглядывает не интуитивное стремление постичь глубины языка, а довольно слабая попытка создать лингвистические конструкты, в которых сущность явления заменена «кажимостью», и в результате не находится именно «тех» слов — ведь, как мы обнаружили, за абсурдной языковой формой скрывается лишь тривиальное содержание.

Принятые обозначения

I — Н. Искренко. Вишневый сад продан? (интернет-версия).

II — В. В. Набоков. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1990.

III — В. Нарбикова. Избранное, или Шепот шума. Париж; М.; Нью-Йорк, 1994.

IV — В. Нарбикова. (…) и путешествие // Знамя. № 6. 1996.

V — В. Нарбикова. Литература как утопическая полемика с культурой // Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. М., 1996.

VI — Т. Толстая. Кысь. М., 2000.

Литература

Эпштейн 2000 — *М. Н. Эпштейн.* Постмодерн в России, М., 2000.

Антон Циммерлинг (Москва)
Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики

0. Введение

Цель статьи — кратко проследить две линии развитии языка русской поэзии XX в. Одна из них основана на сознательном применении абсурдистской эстетики и порождении логически бессвязных или противоречивых текстов, другая — на поиске эзотерического языка-ключа, позволяющего подготовленному читателю обнаружить в тексте скрытый смысл. С позиций современной эстетики и истории литературы разница между этими линиями вполне очевидна, что подтверждается подражателями и эпигонами, тиражирующими эксперименты русских поэтов и писателей 1920-1930-х гг. В то же время, современники последних — рядовые читатели, критики, собратья по поэтическому цеху — были склонны сводить к единой рубрике все произведения, не имеющие естественной интерпретации в рамках повседневного опыта и нарушающие принятые в литературной традиции конвенции о связности текста. Кроме того, отдельные поэты-экспериментаторы на разных стадиях своего пути обращались к разной поэтике. В этих условиях нужно точно определить базовые термины «абсурд» и «парадокс», чтобы они не превратились в ярлыки, произвольно навешиваемые на те или иные произведения или их авторов.

Латинское слово absurdum (< лат. ab surdu, «к глухому», «к тупому») по своей внутренней форме значит «бессмыслица», «несуразица», «коммуникативная неудача». Тем самым, исконная сфера его применения — *речевая ситуация,* рассматриваемая в теории речевых актов[365]. Вместе с тем, оценка «абсурдное» применима и по отношению к тексту, т. е. *речевому произведению,* ибо коррелятом речевой ситуации всегда служит некоторый текст, удовлетворяющий *условиям связности.* Чтобы показать это, рассмотрим три типа коммуникативных неудач.

А) X обращается к Y-у с некоторой целью. Слова X-а не являются связными, поэтому его обращение к Y-у не достигает цели, что приводит к коммуникативной неудаче.

Б) X обращается к Y-у с некоторой целью. Слова X-а сами по себе являются связными, но их содержание не соответствует ситуации, вследствие чего Y не может восстановить цель речевого

акта X-а, что приводит к коммуникативной неудаче.

B) X обращается к Y-у с некоторой целью. Слова X-а не являются связными, но тем не менее Y-у удается восстановить цель речевого акта X-а. Если ограничить состав ситуации говорящим (X) и слушающим (Y), то речевой акт X-а будет признан успешным. Если же ввести в состав ситуации третьего участника — наблюдателя / читателя (Z), выявится коммуникативная неудача, так как никакой Z не сможет понять, за счет чего Y дешифровал бессвязный текст X-а. Соответственно, Z не сможет успешно применить данный текст ни в какой другой речевой ситуации. Итак,

• *Абсурд* — категория, обращенная к тексту / ситуации, где говорящий произносит тексты, нарушающие условия языковой связности, либо совершает поступки, не соответствующие нормам целесообразного поведения.

Очевидно, понятие абсурда в предложенном толковании применимо к тому же кругу объектов, что и парное ему понятие *смысла.* Поэтому употребления термина «абсурд» в искусствоведении уместно ограничить связными текстами и фрагментами связных текстов, имеющих *вербальную форму*. Возможны абсурдные (абсурдистские) стихотворения и романы, но едва ли существует «абсурдная» или «абсурдистская» живопись и музыка[366]. Особый вопрос, применима ли оценка «абсурд» к *литературным программам* изобразительных или музыкальных произведений, мы здесь обсуждать не будем.

Поскольку абсурдные ситуации в повседневном опыте аномальны, трудно ждать от авторов, сознательно порождающих абсурдные произведения, наивного отношения к собственному тексту. Абсурдистская поэтика неизбежно содержит рефлексию над ролью абсурда в жизни и его отражением в искусстве. Для абсурдиста видимая бессмыслица — первый план и одновременно стимул искать особый мир, где алогичный текст или нелепая ситуация обретут смысл. Часто подобный подход оборачивается для писателя XX в. игрой с онтологическим статусом: возможный мир оказывается осмысленным, а реальный мир — абсурдным. Тем самым, содержательное истолкование абсурдистского текста парадоксальным образом возвращает комментатора к поискам скрытого смысла в эзотерической литературе, апеллирующей к узкому кругу посвященных.

Слово «парадоксальный», проникшее в последнюю фразу, побуждает внимательней отнестись к термину «парадокс» и уточнить соотношение парадоксального и абсурдного. Если характеристика «абсурдное» применима к произвольным *высказываниям,* в том числе *элементарным* (т. е. выражающим

единственную пропозицию), то характеристика «парадоксальное» применима к *рассуждениям* и, шире, *логической форме* текста. В логико-философской традиции парадоксальным считается правильное рассуждение, приводящее к противоречию вида p & ¬p или p → ¬p[367]. Классический пример — Парадокс Лжеца: высказывание «Все критяне — лжецы» лишается истинностного значения и переходит в разряд неверифицируемых, если его произносит критянин. По Л. Витгенштейну и Г. Х. фон Вригту, значение парадоксов состоит в том, что они знаменуют границы применения рассуждений в стандартной двузначной логике[368].

• *Парадокс*$_1$ — правильное рассуждение, исходящее из ложных посылок или опирающееся на некорректные допущения и приводящее к противоречивому высказыванию, лишенному истинностного значения.

Такой подход полезен для совершенствования аппарата логики. Но оптимален ли он для анализа парадоксальных текстов в естественном языке?

Альтернативу предлагает философия лингвистического анализа, в своей экстремальной форме превращающаяся в апологию естественного языка — каждое высказывание, имеющее коммуникативное предназначение, a priori объявляется осмысленным[369]. Тогда парадокс — это просто высказывание или часть текста, неожиданные для слушателя / читателя.

• *Парадокс*$_2$—текст, развертывание которого нарушает ожидания аудитории и требует от нее дополнительных усилий для восстановления связности.

Приняв такую точку зрения, нетрудно устранить любой парадокс, дав языковым знакам подходящие определения или постулировав особые правила общения. Так, для непротиворечивого истолкования Парадокса Лжеца достаточно принять, что слово «все» в высказывании «Все критяне — лжецы» означает «большинство» или «почти все», либо оговорить, что «толкуя о критянах, говорящий не имел в виду самого себя». Однако подобные толкования, объявляющие противоречие лишь формой, видимостью, а тавтологию — сутью парадокса, малосодержательны.

Остается третий путь — объяснять парадокс не законами употребления знаков, а структурой самого мира. Такой подход требует отказа от представления об единой предметной области и выхода за пределы двузначной логики. Эта задача решается в модальной логике, наиболее интересной (хотя и не единственной) интерпретацией которой на сегодняшний день является так называемая теоретико-модельная семантика, или семантика возможных миров, разработанная С. Крипке и Я.

Хинтиккой[370]. Данная теория предполагает существование множества логических универсумов, или «возможных миров», связанных между собой отношением достижимости. В этом множестве есть выделенный элемент, который содержательно интерпретируется как «действительный мир».

• *Парадокс*$_3$ — рассуждение / текст, дающее на выходе противоречивое высказывание, которое получает истинностное значение, если (и только если) для него может быть построен логический универсум, связанный с действительным миром отношением достижимости.

Перспектива данного подхода для текстологии и искусствознания очевидна. Ведь поэты и писатели (не только абсурдисты!), как известно, порождают свои особые, относительно замкнутые, миры. Нитями, ведущими от них в действительный мир, служат, во-первых, знаки и структуры естественного языка, во-вторых, некоторый общий набор имен и реалий (индивидов). Именно здесь логика парадокса смыкается с поэтикой абсурдного текста.

При переходе от элементарных речевых ситуаций к пространству текста следует принять во внимание ранее не упоминавшийся случай коммуникативной неудачи, связанной с обесценивающей тривиальностью сообщения. Немотивированное произнесение общих истин вида «Снег белый», «Небо синее», «У лошади четыре ноги» неуместно, но при наличии особого контекста соответствующие высказывания могут стать осмысленными. Кроме того, в художественном тексте порой находится место для высказываний вида «Снег черный», «У лошади восемь ног», отрицающих общепринятое. Тогда разрушение ожидаемого (абсурд, парадокс) становится суггестивным эффектом, ударом. Отсюда «квадратные колеса» Заболоцкого, его «восемь ног» «в (…) блестящем животе» коня. Не случайно область применения приема — именно проза, поэзия и, кстати, анекдот. Ведь связь абсурдного с комическим хотя и не универсальна, но вполне очевидна.

Но не ищем ли мы смысл и абсурд там, где их нет? Ведь согласно семиотическому закону, готовность аудитории признать абсурд, либо выделить в произведении элементы тайнописи превышает готовность автора последовательно выдерживать ту или иную программу в своем творчестве. За ответом обратимся к Даниилу Хармсу.

1. Хармс и поэтика абсурда

В русской литературе 1920—1930-х гг. тяга к абсурдному связана прежде всего с кружком обэриутов. Наиболее отчетливо черты абсурдистской поэтики представлены у Хармса, много экспериментировавшего с короткой нарративной формой. В ряде произведений использованные Хармсом приемы можно наблюдать в чистом виде, что говорит о последовательности автора.

Имена собственные как интродуктивные формулы возможного мира

В рассказах Хармса уже состав имен собственных, с которых часто начинается текст, указывает читателю на то, что речь пойдет об особом извращенном мире, отличающемся от реального, и что в нем действуют свои законы. Сюда можно отнести не только персонажа по имени *Гвоздиков*, который забивает гвозди в рояль (Ж.-Ф. Жаккар, устное сообщение)[371], но и великого императора, которого почему-то зовут *Александр Вилъбердат,* альпинистов *Бибиковаи Аугенапфеля,* все время скатывающихся с горы, спиритистов *Макарова* и *Петерсена,* неприятные и странные сочетания фамилий, имен и отчеств вроде *Федя Давидович, Абрам Демьянович Пантопасов* и т. п. Реже роль интродуктивных формул возможного мира у Хармса играют целые фразы, содержащие гротескные оксюморонные сочетания [372].

Подчеркнутая монотонность, отсутствие развертывания ситуации

Данный прием, аналогичный эффекту рамки или замкнутого пространства, объединяющего разнородные или случайные предметы в композиции из вещественных объектов, использован в диалоге «Математик и Андрей Семенович», на протяжении которого заглавные персонажи обмениваются бессмысленными репликами. *Математик* провозглашает: — *Я вынул из головы шар, я вынул из головы шар, я вынул из головы шар, я вынул из головы шар.* На что *Андрей Семенович* отвечает: — *Положь его обратно, положь его обратно, положь его обратно, положь его обратно* и т. д.[373] Эффект «рамки» подчеркнут также в монологических текстах «Случай с Петраковым» и «Встреча», монотонное развертывание которых обрывается фразой «*Вот, собственно, и все*».

Парадоксальное развертывание текста

Данный прием прослеживается в большинстве произведений Хармса, но в некоторых случаях он становится главным композиционным принципом короткого текста, как в «Голубой тетради № 10», где упоминается *рыжий человек, у которого не было волос, так что рыжим его называли условно,* и в фрагменте о рождении Бубнова, где сообщается, что *отец Бубнова по фамилии Фы полюбил мать Бубнова по фамилии Хню.* Все парадоксы этого типа обыгрывают проблему номинации и подталкивают читателя к выводу о том, что ранее встретившееся выражение — «рыжий человек» или «Бубнов» — не есть истинное имя денотата либо у денотата несколько имен, причем каждое из них характерно для своего мира. Правомерно заключить, что фамилия «Бубнов» не более чем условный ярлык, приклеенный к родителям персонажа, их подлинные имена (по крайней мере, более подлинные, чем *Бубнов) — Фы* и *Хню.* Имена *Фы* и *Хню* служат константами замкнутого мира, где разворачивается действие, и в этом их ценность. Здесь мы вновь сталкиваемся с законами теоретико-модельной семантики, отвергающей имена-ярлыки и требующей имен, которые твердо идентифицируют индивида в пределах данного возможного мира.

Отстранение текста от ситуации

Данный прием использован Хармсом в диалоге *Григорьева* с *Семеновым.* Григорьев ведет беседу, каждый раз *ударяя Семенова по морде.* Сам по себе текст диалога логически связен. Абсурдной ситуацию делает поведение Семенова, который, вместо того чтобы дать Григорьеву отпор, продолжает отвечать на его реплики:

> **Григорьев** *(ударяя Семенова по морде).* А вот мне никогда не бывает холодно!
>
> **Семенов**. Это совершенно правильно, что вы говорите, что вам не бывает холодно. У вас такая натура.

Объединение разнородных событий в рамках перечня

Данный прием наиболее явно эксплицирован в детском стихотворении Хармса «Цирк Принтинпрам», имеющем подзаголовок «Невероятное представление»[374]. Вопреки

названию, почти все перечисляемые номера цирковой программы выглядят нарочито обыденными — *Клоун Петька ударит клоуна Кольку / Клоун Колька ударит клоуна Петьку / Ученый попугай/ Съест моченую редьку* и т. п., — элемент иррациональности кроется, скорее, в самом факте их упоминания, неоправданно точных цифрах (*4000 петухов… из 4 сундуков)* и эпитете *ученый (ученый попугай, ученые комары* и т. д.). Ключ состоит в том, что эти сами по себе рядовые события, будучи объединены в рамках перечня, составляют фантастическую картину мира, где находится место для *Ивана Кузьмича с пятью головами,* появляющегося к концу стихотворения. Непредсказуемость номеров и одинаковая мерка, применяемая к *клоуну Кольке* и монстру о пяти головах, — принцип абсурдного мира. Тот же композиционный прием использован Хармсом в, казалось бы, совершенно несходном тексте, несущем противоположный эмоциональный заряд, — «Начале очень хорошего летнего дня (Симфония)».

С эстетикой перечня и стихотворением Хармса о цирке любопытным образом перекликается знаменитый кукольный спектакль Сергея Образцова, ставший событием в культурной жизни страны. Создатель этого спектакля, пародирующего стилистику и состав номеров типового концерта советской эпохи, первоначально назвал его «Обыкновенным концертом», но под давлением цензуры сменил название на «Необыкновенный концерт». Тем самым, Образцов пришел к тому, с чего начал Хармс.

Рассмотренные факты позволяют сделать двоякий вывод. Они подтверждают осознанное и дискретное применение Хармсом приемов абсурдистской поэтики и показывают ее глубокое внутреннее родство с логической моделью, лежащей в основе семантики возможных миров. Для того чтобы интерпретировать абсурдный текст, нужно отказаться от представления о единстве мира и построить особый возможный мир. Уже акт создания абсурдного текста является опытом построения такого мира; чем более осознанно действует автор, тем меньше усилий нужно читателю, чтобы это понять.

Отмеченная параллель может быть только типологической. Хотя основания модальной логики были заложены в 1920—1930-е гг. К. И. Льюисом и Я. Лукасевичем, адекватная семантическая интерпретация была предложена лишь в 1960-е гг. К тому же Хармс не обладал достаточной математической подготовкой, чтобы оценить перспективу неклассических систем в логике. Скорее можно ставить вопрос о косвенном влиянии литературы XX в. на сознание ученых, формализовавших понятие возможного

мира.

Обратимся теперь к представителям противоположной тенденции и к фигуре Осипа Мандельштама.

2. Мандельштам и поэты-эзотерики

Среди многочисленных претензий к поэзии Мандельштама не последнее место занимают обвинения в «бессмыслице», «невнятности», «отсутствии логики», словом, в том, что составляет суть понятия абсурд. Среди оценивавших Мандельштама подобным образом Г. Адамович с М. Цветаевой[375]. Не избежал дежурного слова «бессмыслица» в применении к Мандельштаму и другой великий поэт, сам испытавший влияние Мандельштама — Николай Заболоцкий. В получившем широкую известность стихотворении 1948 г.[376] Заболоцкий походя клеймит «бессмысленность скомканной речи» адресата, что в контексте самого стихотворения кажется скорее риторическим штампом, нежели непосредственной мишенью критики. По сути, Заболоцкий обвиняет Мандельштама совсем в другом — в *играх со смыслом,* стремлении спрятать смысл от рядового читателя. Иными словами, в *эзотерике:*

> Нет! Поэзия ставит преграды
> Нашим выдумкам, ибо она
> Не для тех, кто, играя в шарады,
> *Надевает колпак колдуна.*

Сегодня обвинения Мандельштама в абсурдизме выглядят курьезом. Гораздо более опасно мнение об эзотеричности его поэзии, поддерживаемое трудами ученых-комментато-ров, многие из которых уверены, что поэт писал специально для них, минуя нечутких современников. Действительно ли, однако, поэт забавлялся, загадывая читателям шарады, как утверждал Заболоцкий?

В работе В. И. Циммерлинга «Промер», написанной в 1975 г.[377], предложен разбор программы некоторых темных, с общепринятой точки зрения, стихов Мандельштама, в том числе знаменитой «Грифельной Оды» (1923/1937). Не пересказывая деталей анализа, подчеркнем главные выводы. Поэзия Мандельштама коммуникативна и внятна. Обращаясь к сложнейшим материям (темой «Грифельной Оды» является творчество и творческий процесс), поэт разрабатывает собственный ассоциативно-культурный язык, помимо

общепонятных аллюзий (грифельная доска старого Державина, Пушкин, Лермонтов) и мотивов (четыре стихии — вода, земля, воздух, огонь; оппозиции день / ночь, рациональное / иррациональное, звук / запись) включающий индивидуальные — разомкнутая *подкова*, противоположная сомкнутому *перстню, крутые козьи города,* цивилизация, отдаляющая нас от *овечьих селений,* пребывающих в иррациональном *бреду овечьих полусонок, голодная вода* интуиции, претворяемая в *горящий мел* возникающей речи, и многие другие поразительные образы. Вся эта сложнейшая система доступна любому читателю, вступающему в диалог с поэтом. В то же время, принципиальная открытость ассоциативно-культурного языка Мандельштама означает, что никто не может претендовать на единственно правильную интерпретацию его стихов. Поэтому в его поэзии нет и не может быть тайнописи, равно как нет порога компетенции, разделяющего знатоков, якобы владеющих простым толкованием «темного» текста, и рядовых читателей.

Свое негативное отношение к бессодержательному или невнятному, как к «лепету», Мандельштам красноречиво выразил в стихотворении «Чертежник пустыни» (1933 г.): *Меня не касается трепет / Его иудейских забот — / Он опыт из лепета лепит / И лепет из опыта пьет*[378]. Первую строфу этого восьмистишия можно понять и как манифест против любителей эзотерики, ищущих простоту там, где ее нет:

> Скажи мне, чертежник пустыни,
> Арабских песков геометр,
> Ужели безудержность линий
> Сильнее, чем дующий ветр?

Но если Мандельштам — неподходящий кандидат на роль эзотерика, где искать истоки эзотерической традиции в русской литературе? Предложим наш вариант ответа на этот вопрос.

В 1917 г. вышел филологически точный перевод песен «Старшей Эдды», выполненный талантливой переводчицей С. Свириденко (псевдоним поэтессы Софьи Свиридовой)[379]. Переводчица попыталась воссоздать на русской почве древнегерманский аллитерационный стих без конечной рифмы, а также стилистику поэтических синонимов и эддических кеннингов (парафраз). Успех перевода пробудил интерес к архаичной древнегерманской поэзии, где аллитерирующие слова всегда перекликаются по смыслу. Мотивированность аллитерации подтолкнула ряд поэтов к отождествлению аллитерации как метрического приема и *зауми,* т. е. языка-ключа, позволяющего

непосредственно перейти от звука к смыслу. Теоретик заумиА. В. Туфанов (1877–1941), повлиявший на Введенского и Хармса, прямо называл свои стихи «аллитерационными». Сам Хармс в 1920-е гг. также много экспериментировал с заумью, искажая или полностью изменяя звуковую форму слов[380].

Эддическая поэзия в оригинале не была ни заумной, ни эзотерической[381] В то же время, параллельно ей существовала другая разновидность аллитерационной поэзии — поэзия скальдов, где расподобление звуковой формы и смысла, стиховой строки и синтаксиса предложения зашло значительно дальше[382]. Первые точные переводы поэзии скальдов на русский язык были опубликованы в 1950-е гг. в изданиях, вышедших под общей редакцией М. И. Стеблин-Каменского. За ними последовали переводы, выполненные С. В. Петровым и О. А. Смирницкой. Предпринимал свою попытку и автор статьи[383]. Особняком стоит вышедшая в 1979 г. в серии «Литературные памятники» книга «Поэзия скальдов», где собраны переводы ленинградского поэта С. В. Петрова[384]. Мы не знаем биографических линий, связывающих С. В. Петрова с кружками заумников и обэриутов, но не подлежит сомнению, что именно эксперименты русских поэтов 1920–1930 гг. заложили основу для освоения русским стихом далекой от него древнеисландской скальдической традиции. Возможность нарушить линейность речи, разорвать смысловую цельность строки, заменить привычное слово синонимом или парафразой — завоевание русской литературы XX в. Именно потому ни на один другой европейский язык скальдов до сих не переводили подобным образом:

Скальду не тоска ли
Скалы лба сковала?
Я сыскал, кто скалы
Скинул с лика ныне.
Князь сравнял кручины
Кручи мне обручьем,
Глаз мой глянул с лаской,
Горя нет во взоре.

(Пер. С. В. Петрова)

Аналогия между ранними опытами поэтов-заумников и позднейшими переводами скальдов, конечно, не абсолютна. Важно, что за последние полвека благодаря переводам на русской почве возникла небольшая, но устойчивая аудитория потребителей эзотерической поэзии, ищущая и находящая (пусть

в комментариях к научным изданиям!) язык-ключ к внешне бессвязному стиху. Так, четверостишие, подобное приводимому ниже, производит впечатление полной бессмыслицы — но только до тех пор, пока читатель не узнает, что *выдра вод* — это корабль, а *Гуннар храпа ветра* — конкретный человек:

Шестикратно — выдру
Вод отселе к суше
Гуннар храпа ветра
Снаряжал в походы.

В чисто эзотерической традиции, примером которой служат оригинальные тексты скальдов и их русские имитации, существует одно, и только одно, правильное толкование, открывающее смысл текста[385]. В данном примере смысл тривиален: «Х (из контекста устанавливается имя Х-а = *Торгейр)* шесть раз вел свой корабль из Исландии в другие страны».

В последнем разделе статьи еще раз обратимся к Н. А. Заболоцкому — на сей раз не как к критику, а как к поэту и собственному цензору.

3. Заболоцкий: цензура и самоцензура

В. Кожинов, автор предисловия к одному из сборников стихов Заболоцкого, высказал мнение, что в упомянутом выше стихотворении 1948 г. «Читая стихи» поэт имел в виду не столько Мандельштама, сколько самого себя[386]. Это мнение более чем спорно, так как в портрете перечитываемого и осуждаемого поэта много узнаваемых черт Мандельштама и ни одной характерной черты Заболоцкого[387]. Тем не менее, затронутую Кожиновым проблему не стоит игнорировать: об этом говорит как эволюция стиля Заболоцкого, так и радикальная правка, которой он подверг многие из своих ранних стихов. Нас будет интересовать стихотворение «Бродячие музыканты» (август 1928 г.), ранняя редакция которого опубликована в сборнике «Столбцы». Поздняя редакция возникла в 1950-е гг. в период подготовки последнего прижизненного издания стихов поэта. Она на 5 строк короче и не совпадает с ранней по составу: Заболоцкий не только менял отдельные слова и рифмы, но и вычеркивал целые строки, добавляя новые, убирал и добавлял детали, менял образный строй.

В нескольких местах произведенная замена может объясняться цензурными соображениями, ср. пассаж о царице

Тамаре:

Бродячие музыканты

(*ранняя редакция*)	(*поздняя редакция*)
И в звуке том — Тамара, сняв штаны, лежала на кавказском ложе, сиял поток раздвоенной спины, и юноши стояли тоже.	И в этой песне сделалась видна Тамара на кавказском ложе, Пред нею, полные вина, Шипели кубки дотемна, и юноши стояли тоже.

Можно было бы ожидать, что большинство замен продиктовано желанием сделать стих более понятным и емким. Анализ убеждает в обратном: молодой Заболоцкий стремился к остроте образа и точности описания, в то время как зрелый Заболоцкий тяготел к стандартной стилистике, поэтому выбор лексики и метафор в поздней редакции выглядит значительно менее оправданным. Так, певец в ранней редакции «уста *тихонько* отворил», в то время как поздняя редакция заставляет его открыть рот пошире — «уста *отважно* отворил». Еще более показательно описание скрипача со вспотевшими подмышками, издающими *протяжный звук*: рифма и звуковой материал ранней редакции содержат впечатляющую звукописную имитацию протяжного звука скрипки. Напротив, выражение «плакал как потная подмышка», появляющееся в поздней редакции, функционально не нагружено и потому выглядит произвольным:

Один, сжимая скрипки тень, как листиком махал ей; он был горбатик, разночинец, шаромыжка с большими щупальцами рук, его вспотевшие подмышки протяжный издавали звук.	Один, сжимая скрипки тень, Горбун и шаромыжка, скрипел и плакал целый день, Как потная подмышка.

Ранняя редакция начинается и завершается с музыкального мотива — труба (или валторна) уподоблена *золотому змею*. В поздней редакции Заболоцкий этот мотив снял.

Закинув дудку на плечо
Как змея, как сирену,
с которой он теперь течет
пешком, томясь, в геенну,
в которой — рёв, в которой — рык
и пятаков летанье золотое —
так вышел музыкант-старик.
За ним бежали двое.

Закинув на спину трубу,
Как бремя золотое,
Он шел, в обиде на судьбу
За ним бежали двое.

Вследствие этого оставленное Заболоцким упоминание о змее в строке 21 поздней редакции становится немотивированным. В итоге абсолютно идентичный текст воспринимается в разных редакциях по-разному.

а змей в колодце среди окон
развился вдруг как медный
локон,
взметнулся вверх тупым
жерлом
и вдруг — завыл...

а змей в колодце среди окон
развился вдруг как медный
локон,
взметнулся вверх тупым
жерлом
и вдруг — завыл...

Нежелание упоминать змея в конце стихотворения приводит Заболоцкого к необходимости ввести новый мотив. Это дарит нам новый, великолепный образ *кошки* как *духа седьмого этажа* — образ, почти не мотивированный предыдущей частью текста.

где спит Тамара боевая,
где сохнет молодость моя,
где пятаки, жужжа и млея
в неверном свете огонька
летят к ногам златого змея
и пляшут, падая в века!

Где был и я гоним судьбою,
где пропадала жизнь моя.
Где сквозь мансардное окошко
При лунном свете, вся дрожа,
В глаза мои смотрела кошка,
как дух седьмого этажа.

Какую редакцию предпочесть — дело вкуса. Примечательно, однако, что процесс правки и изменение субъективного ощущения стиха, вопреки декларированной установке и в ущерб точности описания ситуации, влекли Заболоцкого в сторону абсурдистской поэтики.

4. Заключение

Поэтическая практика и рассмотренные дедуктивные модели

лишь отчасти соответствуют друг другу. Тем не менее, связь между ними нужно учитывать, так как они существуют в едином культурном пространстве, взаимно обогащая друг друга. Затронутые в статье частные проблемы искусствоведения требуют дальнейшего изучения.

Что касается общетеоретических проблем, то здесь предпринятый анализ показал перспективность комплементарного применения двух подходов к анализу дискурсивных явлений и интерпретации абсурдного текста. Базовые понятия абсурда и парадокса имеют разную онтологию. Понятие абсурда как коммуникативной неудачи опирается на теорию речевых ситуаций, абсолютизирующую *диалогическую* функцию речи. Понятие парадокса опирается на теорию рассуждений, абсолютизирующую способность порождать логически связные *монологические* тексты. Тем не менее, сферы абсурдного и парадоксального пересекаются, так как развертывание связного текста на естественном языке может пониматься как ряд диалогических ситуаций. Возникающий парадокс снимается двумя основными способами, различие между которыми примерно соответствует различию между двумя типами литературных произведений. В первом случае парадокс разрешается за счет введения конвенций на употребление языковых знаков и разработки специального метаязыка, снимающего неоднозначность общедоступного языка; данный путь воплощается выделенной в статье моделью *Парадокс*$_2$ и поэтикой эзотерической литературы. Во втором случае парадокс разрешается за счет принятия особой онтологии, отказывающейся от постулата об единстве мира; данный путь воплощается выделенной в статье моделью *Парадокс*$_3$ и поэтикой абсурдистской литературы.

Литература

Вригт 1986 — *Г. Х. фон Вригт.* Логико-философские исследования: Избранные труды: Пер. с англ. / Общ. ред. Г. А. Рузавина и В. А. Смирнова. М.: Прогресс, 1986.

Глоцер 1999 — *В. Глоцер.* Марина Дурново: Мой муж Даниил Хармс// Новый мир. 1999. № 10.

Кожинов 1989 — *В. Кожинов.* Предисловие // *Н. Заболоцкий.* Стихотворения и поэмы. Тула: Приокское кн. изд-во, 1989.

Петров, Стеблин-Каменский 1979 — С. *В. Петров, М. И. Стеблин-Камен-ский* (подгот. изд.). Поэзия скальдов. Л.: Наука, 1979.

Свириденко 1917 — *С. Свириденко* (пер., введ., предисл. и коммент.). Эдда. М.: М. и С. Сабашниковы, 1917.

Циммерлинг 2000 — А. *В. Циммерлинг* (пер. с др. — исл., общ. ред. и коммент.). Исландские саги. М.: Языки рус. культуры, 2000. (Стихи в пер. Ф. Б. Успенского и А. В. Циммерлинга.)

Циммерлинг 2000а — А. *В. Циммерлинг.* Исландские скальды и их аудитория // Исландские саги. М.: Языки рус. культуры, 2000.

Циммерлинг 1993 — *В. И. Циммерлинг.* Промер // Сохрани мою речь: Мандельштамовское общество. Т. 4. № 2. М.: Книжный сад, 1993.

Циммерлинг 1999 — *В. И. Циммерлинг.* Да и нет не говорите. М., 1999.

Якобсон 1985 — *Р. Якобсон.* Избранные работы: Пер. с англ., нем., франц. М.: Прогресс, 1985.

Austin 1962 — *J. L. Austin.* Howto do Things with Words. Oxford: Oxford Univ. Press, 1962.

Hintikka 1969 — *J. Hintikka.* The modes of modality// Models for Modalities. Dordrecht, Holland, 1969.

Kripke 1963 — *S. A. Kripke.* Semantical considerations on modal logic *I I* Acta Philosophica Fennica. Fasc. XVI. 1963.

И. Бахтерев. Когда мы были молодыми: (Невыдуманный рассказ) // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984.

Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995.

Н. Заболоцкий. Избранное. Т. 1–2. М.; Л.: Худож. лит., 1972.

Н. Заболоцкий. Столбцы. 1. Л., 1929.

О. Мандельштам. Собрание сочинений. Т. 1–4/ Изд. подгот. Мандель-штамовским обществом; Сост. П. Нерлер и А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.

О. Мандельштам. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1979.

Д. Хармс. Горло Бредит Бритвою // Глагол. 1991. № 4.

Д. Хармс. Собрание произведений. Кн. 1–4/Сост. М. Мейлаха и В. Эрна. Bremen: K-Presse, 1978–1988.

V
Абсурд и литература

Герман Ритц (Цюрих)
Рихард Вайнер и абсурд, или На краю середины

Удовольствие, которое я получу, когда те, которые захотят ухватить меня за волосы, останутся стоять с париком в руке.

Richard Wnner Lazebnfk[388]

Как известно, Центральная Европа является если не единственной, то уж во всяком случае — главной родиной абсурда. Абсурд говорит на языках народов, живущих по обе стороны Карпат, столица его — Прага, где Кафка создал его lingua franca, которым с 1956 года будут пользоваться почти все. Литература абсурда интертекстуально насыщена как никакая другая литературная традиция, интертекстуальность — один из ее отличительных признаков. Интертекстуальные связи многообразны, они пронизывают отдельные языковые культуры и соотносят их между собой. Это справедливо в первую очередь для польской и чешской литератур, которые и послужили основанием для последующих общих рассуждений. Абсурдистскую прозу создали евреи центральной Европы (Кафка, Шульц, Хостовски, Вайнер и др.), тогда как возникший позднее театр абсурда сотворен отнюдь не силой еврейского воображения. Однако этот факт связан не со специальным пристрастием еврейских писателей к отдельным жанрам, а с трагической судьбой этого народа в странах Центральной Европы. Сам знаменитый театр абсурда, способствовавший утверждению этого понятия, появился после Холокоста.

Для истории центрально-европейской литературы абсурда характерно, что ее уже упомянутое нами второе рождение в 1956 году было тесно связано с политикой, с духом оттепели или, соответственно, реформированного социализма. Эта связь очень сильна, как бы сильно отдельные писатели ни пытались приуменьшить ее значение. Так, Мрожек жаловался на однозначное политическое прочтение публикой его ранней пьесы «Полицейские», а Гавел в первых пьесах «Парковое торжество» и «Уведомление» четко обозначил свое неприятие сатирического, обесцененного использования абсурдного в литературе. (Его поздние драматические произведения отразят политические

события в стране с гораздо большей однозначностью.) Политический интерес характерен для одновременного или опережающего нового прочтения предвоенной литературы абсурда, в особенности произведений Кафки. Его притчи воспринимаются как образцовая интерпретация двух тоталитарных систем, существовавших в этом регионе в середине XX века. Примеры такого политизированного подхода можно найти в посвященных Кафке эссе Кундеры или Херлин-Грудзиньского, написанных с позиции эмигранта. Отчасти это объясняется той особой тягой к политике, которая присуща всей эссеистической эмигрантской прозе. Возникновение биографических интерпретаций прозы Кафки, таких как написанная в 70-е годы пьеса Рожевича «Художник голода уходит» или последняя вещь Анны Болецкой «Любимый Франц», написанная гораздо позже, уже нельзя объяснить политическими условиями того времени. Скорее, такое прочтение доказывает утрату чувства абсурда в этих странах после их политического изнашивания в конце 50-х годов и в 60-е годы. Описанное здесь чересчур сильное сужение аллегорической критики идеологии и вся традиция литературы абсурда после 1956 года, по-моему, приводит к тому, что эта литература и ее восприятие как бы застыли в своем времени и отошли в историю литературы. В театре, разумеется, все обстоит иначе, театр говорит на другом языке, и если со сцены не сходят прежние представители чешской и, в особенности, польской драмы абсурда, то в первую очередь это происходит из-за недостатка конкурентов. Достойной замены польским абсурдным пьесам не нашлось. Однако в современных литературоведческих дискуссиях в Польше и Чехии абсурд едва ли находится в центре внимания и практически не считается предметом, достойным обсуждения.

В связи с обрисованной ситуацией в польской и чешской литературах сегодня интерес вызывает, скорее, не центр абсурда, а его периферия. Вайнер по многим причинам — самая подходящая фигура. Рихард Вайнер (1884–1937) на год моложе Кафки, он еврей из Богемии, происходящий из буржуазной среды, и он принципиально выбирает для своего творчества чешский язык, хотя дольше всего — почти двадцать лет — он живет и пишет в Париже. Он с большим трудом пробивается в чешскую литературу, оставаясь в ней на положении аутсайдера: ни при жизни писателя, ни позже его произведения не занимают центрального места в чешской литературе. Начиная с 1910-х годов Вайнер, живя в Париже, непосредственно наблюдает развитие мирового и прежде всего французского искусства, в т. ч. и литературы, которое прерывается лишь во время Первой

мировой войны. Очерки о французском сюрреализме, а также более поздние, посвященные группе «Большая игра» (Grand Jeu), с которой он был тесно связан, получили широкую известность. Однако он не стал ни программной фигурой для альманаха 1913–1914 гг., в котором собираются молодые чешские авангардисты предвоенного времени, ни классиком новой послевоенной литературы, т. е. литературы после 1918 г., таким как Чапек и другие; нельзя отнести его творчество и к послевоенному авангарду. Его возвращения в литературу в конце 20-х годов после почти десятилетнего молчания не заметили или не поняли. И хотя после смерти писателя нет недостатка в его полном признании — с тех пор, как его вновь «открыли» в 60-е годы и Вера Лингартова[389] сказала свое слово в защиту Вайнера как предшественника новой интеллектуальной прозы, хотя в 90-е годы наступило некоторое, главным образом книгоиздательское, возрождение, но живое воздействие его произведений не ощущается, что изумляет, если иметь в виду, что Вайнер относится к классикам мировой прозы Нового времени. Эта дистанцированность присутствует постоянно, она происходит от его личной склонности к обособленности, которую лишь условно можно поставить в счет его часто обсуждаемой гомосексуальности. Но прежде всего она объясняется непрерывной интеллектуальной рефлексией, и если в произведениях Томаса Манна, Набокова, Гомбровича такая рефлексия приводит к особой художественной форме, становится отличительным признаком их элегантного стиля, то у Вайнера она остается поиском себя в содержании. Тема утраты личности, ведущей иногда к неопределенной идентичности, является у него не просто данью времени, а постоянным поводом для творчества и одновременно проблемой произведения. Авторская позиция второстепенной фигуры (с точки зрения литературного процесса), столь существенная для него, приводящая к постоянному обновлению формы, может убедить только ввиду всего его творчества, которое подтверждает радикальность и последовательность его начала.

Абсурд во времена Вайнера, т. е. в 1910-е и 20-е годы, — это, в первую очередь, средство познания мира и самопознания; это литературное выражение для философского пессимизма и иррационализма XIX века, которые теперь, при постоянном перечитывании привычных Шопенгауэра и Ницше, могут стать лишь модным поветрием и которые связываются повсюду в Центральной Европе с эстетическими воззрениями времени постсимволизма. Дада и сюрреализм усилят этот эстетизм в 20-е годы, и порой его значимость будет сведена лишь к

артистической самоцели. Семантическим противовесом этому игровому абсурду является катастрофичность конца 20-х годов, представленная в чешской литературе новой метафизической поэзией таких авторов, как Галас, Заградничек и Завада.

Вайнер избегает разбавлять абсурд в контексте эстетизма и сюрреализма, и именно в этом пункте он расходится со своими французскими единомышленниками, симплицистами из группы «Большая игра», с которыми он одно время был теснейшим образом связан, и остается при концепции в конечном счете метафизического и тем самым — прежнего человека, несущего за себя ответственность. Всю жизнь Вайнер описывает в рамках абсурда что-то вроде внутренней метаморфозы. Опыт абсурда станет в его поздних работах, в особенности в «Купальщике» и в двойном романе «Игра всерьез», отправным пунктом для метафизической трансгрессии, приведет к прорыву из имманентности человека Нового времени, т. е. рационалистического человека. В конце пути, по Вайнеру, находится не отчаяние, а спасение. Именно этот последний ряд абсурдных образов, возможно, впервые нашел понимание у молодых чешских поэтов-метафизиков, и в первую очередь — у Франтишека Галаса, который считает Вайнера своим наставником.

Абсурд, рассказанный Вайнером — а только об этом абсурде здесь и говорится, — как правило, не следует по излюбленному пути притчи; важное исключение для нашего рассмотрения представляет ранний рассказ «Полет вороны». В этом аллегорическом повествовании говорится о непоколебимой вороне, летящей вдаль, которая считает, что, долетев, она превратится в прекрасную птицу, тогда как в своем невозмутимом движении вперед она превращается в чудовище (Let vrány, 111) [390]. Смысловая направленность рассказа — гротескный образ уродства и саморазрушения.

> И все же наступил день, когда она поняла, что уже давно долетела до своей цели. В этот день она была уже не птицей, а чудовищем, на которое жутко было смотреть. (…) Я говорил о сердце, да? У нее его не было. Во всяком случае, я думаю, что у нее его не было (ibid., 111–112).

Такое метаповествовательное вмешательство в конце притчи — характерная черта абсурдных произведений Вайнера. Эти рассказы от первого лица отличает обычно переменчивость личности рассказчика и героя как проекций первого, переходящих на протяжении рассказа один в другого, как в известных новеллах

«Равнодушный зритель» или «Свободный стул». Абсурду Вайнера — это часть метатекстуального повествования, это движущая сила усложнения и абстракции в его произведениях. Тем не менее, его абсурд всегда остается средством познания мира и самопознания и затрагивает при этом основные темы абсурдной литературы своего времени — например, концепцию вины и связанный с нею образ отца, — но также формулирует и новые проблемы — например, двойник и проблема современной личности, — и выходит отсюда к проблеме языка и повествования.

Абсурдная вина и отношение к отцу

Парадоксальный опыт существования как несправедливо ощущаемая, необоснованная вина не является у Вайнера лейтмотивом, как в произведениях Кафки. Вина в его литературном мире часто бывает лишь психологически обусловленной — например, в рассказе «Обновление» рассказчик не слишком основательно вглядывается в жизнь, упущенную самоубийцей, — или же необъяснимой, коренящейся в невозможности связи между «я» и «ты», постоянно мучащей героев Вайнера (эта тема относится к проблеме двойничества в его произведениях). Проявляющаяся при этом неспособность к человеческим связям слишком сильно связана с типичной для того времени проблематикой отношений между полами (с восприятием женщины как принципиально *другого)* и специфической проблематикой латентной гомосексуальности, чтобы действительно быть экзистенциальным парадоксом существования. С настоящим экзистенциальным парадоксом мы сталкиваемся прежде всего тогда, когда появляется фигура отца. В рассказе «Равновесие» Вайнер описал прообраз отношений между отцом и сыном, как бы второстепенный симбиоз, подобный той связи с матерью, которую ребенок ощущает в доэдиповой стадии: «можно сказать, мы — одно существо, мы чувствуем одинаково, нам нравится одно и то же. Мы сливаемся в полной гармонии» (Rovnováha, 198)[391]. Эта связь возникает визуально, это своего рода отношения-отражения. Мать и сестра остаются за пределами этой новой двучленной семьи, они — только внешние обстоятельства, как на японской жанровой или декоративной картине[392]. Стоит отказаться от этого параллелизма или разрушить его — как это произошло в рассказе военного времени «Бессмысленная тишина», — и сыновняя вина возрастет до неизмеримых пределов. Лейтенант перед тем, как погибнуть в бою, в своих галлюцинациях считает себя повинным в войне:

«если бы он лучше слушался отца (…) эта упрямая, нескончаемая война могла бы и не начаться» (Ztřeštěné ticho, 308) [393]. Ответственность за войну вступает в силу по аналогии — абсурдной, как это явствует потом из рассказа. Банальное неповиновение отцу в начале долгого списка отнимает способность к различению, которую сын получает от отца через эдипов комплекс (способность говорить), все сравнивается со всем и приводится в связь со всем. Описание смерти солдата в Первую мировую войну становится фантастическим ходом в глубины отдельной личности. Историческое измерение растворяется в индивидуальном, не добившись этим отступлением в область личного ни поддержки, ни ответа на вопрос о вине. Этот ответ умирающий лейтенант получает лишь в момент смерти, когда с него снимают театральную маску — ослиную голову. «И сразу же ему кажется, что в мозгу все пришло в порядок, стало просторнее, он чувствует, что сейчас станет легко и естественно, и вот уже он находится в этой естественности» (ibid., 313) Абсурдная вина перед отцом, которая ставит под угрозу собственное «я», размывает его границы, является лишь виртуальной. Эта нереальность многократно продемонстрирована и проиграна у Вайнера в его последнем романе «Игра всерьез». История в романе кружится вокруг мнимой, или же шуточной кражи браслета. «Ошибочно» обвиняемый человек обретает свободу, или же преображается, согласившись во второй раз с неверным обвинением по приказанию своего рода сверх-отца (Ubervater), некоего парящего в воздухе судьи (аналогия с Христом), в конце романа. Если у Вайнера вина собственного «я» в конечном итоге не представляется абсолютной, т. е. ее снова и снова можно попытаться преодолеть, как в романе «Игра всерьез», то это тоже как-то связано с дистанцией, с которой он излагает трагическую историю своей собственной еврейской семьи — тема, ставшая со времен Кафки ожидаемой. В своей большой поэтике «Купальщик» рассказчик называет первичные сны или же фантазии, возникающие в отсутствие отца, чтобы только в сноске (Lazebník, 86) показать якобы подлинный сон об отце. В нем учитель угрожает рассказчику-школьнику смертью его отца, если он не будет учиться. Этот сон также обрывается в иронической и театральной манере. Инстанция «отца» замещается учителем и становий ся совсем не опасной. «Я (с ударением на „я“) буду снисходительным» (ibid.).

Отраженное «я»

Двойник — это один из основных персонажей в произведениях Вайнера. Он гарантирует уже возникшую однажды нереальность происходящего, он — как бы зеркало для рассказа, на нем держится метаповествовательная позиция, и в то же время он сохраняет семантическую глубину. Это можно увидеть как раз в рассказе «Двойник». Рассказчик хочет понять своего двойника и интерпретировать его в постепенном приближении, и рассказ держится на этом истолковании. Сближение обоих персонажей, обычно невольное, при котором «я» рассказчика чувствует угрозу со стороны двойника, подобно лирическому герою прежних романтических произведений, приводит к преображению «я». Не всегда соприкосновение с двойником приводит к потере уверенности в своей личности, как в рассказе «Двойник». Иногда «я» само становится двойником или же притворяется им, как в «Игре всерьез» и в «Равнодушном зрителе». Тогда оно становится цельным, и как позднее это сказано в «Купальщике», «я — один, я один на той линии, где сходятся *есть* и *нет*» (Lazebník, 22), иначе говоря — там, где объединяются «я» и «иное», и там ему известно, что «мир един, неделим и целостен в каждой молекуле» (Netečný divák, 1,29). Встреча с «иным», представленным двойником, становится утопическим превращением, формулой трансцендентности современного человека.

В «Свободном стуле» (произведении, тему которого потом продолжит «Купальщик») Вайнер описал, чем может обернуться такое доверие. При этом речь идет, как это не раз уточняет метатекст, о невозможности описать метафизический или психический ужас — как его называет рассказчик, — охватывающий твое «я», когда кто-то из друзей, недавно попавшийся тебе и назначивший встречу, необъяснимо пропадает. В рассказе описываются многократные попытки объяснить это, всегда оканчивающиеся неудачей: история, которую рассказчик только слышал от кого-то, похожая на пример из математики, превращается в пережитую им самим. Герой, ведущий рассказ от первого лица, сперва дает этому ужасу простое классическое определение, которое очень хорошо могло бы определить и сам абсурд:

> Это случается, когда в поток событий, для которых у нас есть относительно удовлетворительное объяснение, внезапно врывается, скажем — такой вихрь, т. е. новое событие, для которого не удается подыскать удовлетворительного объяснения и которое характеризуется тем, что феномен, вызвавший его, продолжает существовать (Prázdná židle, 376)[394].

> Он модернизирует это общее определение, закрепляя точку отсчета в собственном «я», т. е. в своем мышлении, а точнее — как раз в том месте и времени, в котором рассказчик переносит на себя как бы нереальное событие:
>
> Если бы я смог допустить, что причина, по которой он ушел, по своей сути непостижима для человеческого ума, оставленный им вакуум испугал бы меня меньше, чем теперь, когда мне нужно предположить, что причиной всего этого был просто какой-то сдвиг в мыслях или чувствах. Сдвиг, который невозможно объяснить, потому что он находится вне логики и простых человеческих чувств (ibid., 386).

В конце концов, не абсурд является проекцией мыслящего «я», а само «я» — это случайный исполнитель, проекция первопричины.

> Тогда я понял, что я вовсе не был виноват перед ним, но что наказание, свалившееся на меня, относится к тому моему великому преступлению, не имеющему никакого отношения к вещам и к людям, которое производит несчастья не с помощью предметов, а непосредственно из самого себя (…) (ibid., 390).

При таком постепенном изменении ужаса ввиду абсурдного опыта изменяется не только «я» и его личность, но прежде всего его визави, его отсутствующий друг. Если рассказ велит сначала подыскать тайную причину несостоявшейся встречи в характере самой связи, например в смысле невозможности гомосексуального отношения, то более глубокое понимание бытия показывает, что здесь имеется в виду вовсе не встреча с иным человеком, а встреча «я» с самим собой. В «Свободном стуле» двойника нет, но и там происходит такая же — или аналогичная — история, в конце которой «я» остается в одиночестве. История абсурдной вины трактуется здесь, пожалуй, самым радикальным образом, иначе, чем у Кафки, и она никогда не относится к социуму, а всегда остается личным делом одиночки. По сравнению со всеми другими историями Вайнера о двойниках, эта — намного пессимистичнее; герой познаёт границы, но не переходит их. Друг не становится визави, но не становится и двойником, он всего лишь занимает свое место, и он — пустой персонаж. Поэтому события сокращаются до минимума, все действие перемещается в напряженный внутренний диалог героя с самим собой. Сама история остается бессловесной.

Свободный стул «становится круглым разинутым ртом — я не знаю почему — и хранит молчание — молчит как рыба. И мне кажется, будто я вижу в подробностях, как этот гадкий рот станет отвечать мне на вопросы, которые я будто бы задаю, перемалывая слова омерзительными беззубыми челюстями» (ibid., 391). Абсурд в этой истории относится и к области метаповествовательного размышления, рефлексии. Писатель сам, своим письмом познаёт границы.

Абсурд и повествование, или Начало современной мистики

Неустойчивость личности или угроза для автономности «я» уже в трех первых сборниках рассказов, написанных в первый период творчества — в 1910-е годы, — вызывает неустойчивость литературной формы. Открытая форма опирается на раскладывание (Schachtelung) рассказов или их виртуальности и на метаповествовательный комментарий; доля такой формы возрастает в течение краткого второго периода творчества Вайнера после 1927 года. Поздние его работы задуманы в виде комментариев или повторных попыток в направлении прежних произведений, это своего рода вариации, продемонстрированные в двойном романе «Игра всерьез».

В «Свободном стуле», как я уже отметил, основным сюжетом текста является невозможность повествования. Как сообщает подзаголовок, речь идет об исследовании ненаписанного рассказа. Per negationem нам расскажут о не имевшей места встрече, перебирая невозможные объяснения отсутствия друга. Границы литературного текста у Вайнера — не собственно внутренняя проблема литературы, и эти границы чужды также авангардным идеям его времени, они понимаются как средство познания мира, в данном случае — переживания ужаса. «Как несущественно все это по сравнению с ужасным законом, запрещающим освобождаться от проклятья произнесением его формулы» (Prázdná židle, 390–391). Литературный текст может только подвести нас к границе, но не даст перейти ее, потому что невысказанное — это часть совершенно *иного*. В поэтике, как несколько раз называет свой роман «Купальщик» Вайнер, хотя это в целом скорее поэтика жизни, а не текста, ведь поэтика, по выражению Вайнера, «это единственно верный ключ к жизни» (Lazebník, 34), автор попытается преодолеть границы языка:

> Разве можно не завидовать бушменам, у которых нет слова «любить», или китайцам, замкнутым, как

> иероглиф. У них, не способных к языковому общению, остается еще какая-то надежда в конце концов понять друг друга, других людей и нечеловеческое (ibid., 11).

Современный человек, по Вайнеру, покинул рай, а возможно, он «никогда им и не обладал» (ibid., 319). Это увечный или проклятый человек, в предвосхищении идей Лакана отправленный по бесконечному пути различий, а не идентичностей. Такое изгнание из идентичности Вайнер per negationem считает позитивным: «Трагедия человека состоит как раз в том, что это пугающе возрастающее расхождение — единственная мера, которой мы можем измерить тоску одного человека по другому» (ibid., 29). Новое «я» жизненной поэтики Вайнера — утопическое, не ищущее возврата в рай, потому что рая никогда не было. «Основание этой поэтики, да собственно, она сама — это утверждение и отрицание» (ibid., 34). Прорыв в утопию, в новое происходит через принятие абсурда. «Я» оставляет позицию наблюдателя, внешнего участника, которую еще программно представлял его двойник из «Равнодушного зрителя», и живет в парадоксе: «ведь узнать его (Бога) — значит остаться в нем и быть им» (ibid., 59). На уровне текста такое соединение «я» и «не-я», утверждения и отрицания, осуществляется во сне:

> Во сне мы всесильны, и наши чувства, наше раздумывающее «я» сотворили такой перевернутый и лживый мир, так что мы и не догадываемся, что самой настоящей действительности мы касались как раз тогда, когда нам казалось, что у нас в руках только спутанные нити бреда (ibid., 96).

«Купальщик» представляет в последней центральной части поэтику сна. При этом в нем Вайнер отделяет сон от соответствующих современных понятий в психоанализе и в литературе. Сон, хотя и возникает в связи с работой памяти, направлен не в прошлое, как у Пруста, а только в будущее. Сон — это «вкратце: нечто *новое* духовное» (ibid., 88) [395]. В этой способности к трансцендентному сон в литературе открывается читателю: «чтобы он вставлял в нее только то, в чем узнаёт себя, то, о чем он так безнадежно тоскует» (ibid., 96). Из приводимых нами цитат становится ясно, что новая поэтика в конечном счете стала новым методом мистики:

> (…) я еще тогда догадывался и всегда говорил, что добраться до Бога можно только путем

> последовательного отчаяния, а именно, отчаяния, которое не обмануть никаким умиротворением, в конце которого человеку, упорно идущему этим путем, открывается бездна света, в которую нужно только ринуться сломя голову (ibid., 99—100).

Абсурд стал основой для контакта со сверхъестественным, как в древнем диалоге Иова с Богом. Религиозное сознание тревожит только то, будет ли это сверхъестественное Богом или самим «я».

Итак, общие закономерности литературы абсурда справедливы для произведений Вайнера. Абсурд не является здесь формой нового, лишь имманентного познания действительности и никогда не является конечной целью. Кроме того, он практически не имеет социального и внешнего компонента, поэтому ситуация двойника является здесь собственной, а фигура отца как прибежище вины вытеснена из центра на периферию и рассматривается лишь иронически или в сносках. Таким образом, этот абсурд служит исключительно измерением собственного «я» и целиком отдан в его распоряжение. Абсурд не то чтобы сковывает «я», но может стать парадоксальной основой самосозидания. Поэтому на абсурдном у Вайнера всегда может быть построено размышление о творчестве. И если абсурд при этом никогда не удается полностью стереть в порошок этими рефлексирующими метатекстуальными рассуждениями, то это потому, что Вайнер в своих произведениях постоянно ведет борьбу с авангардистской самоцелью (или *рефлексией*), избегает этого приема. При таком понимании абсурд должен обращаться к трансцендентальному и стать формой современной мистики. При этом мистический разговор с самим собой хотя и не выходит за пределы интеллектуального дискурса, но подводит его к самому краю, где интеллект, скорее всего, сталкивается уже со своей противоположностью [396].

Бируте Мержвинскайте (Вильнюс) Языковые игры в литовской литературе 1920-х гг. XX века на фоне русского авангарда

В литовском литературоведении абсурд не относится к числу популярных объектов исследования. Это объясняется прежде всего небольшим количеством произведений указанного направления, не позволяющих посмотреть на проблему в более широком культурном контексте, и ограничением литературы абсурда драматическим жанром. В данной статье речь пойдет о литовском авангарде, точнее, о двух разных способах порождения абсурда и о возможностях его прочтения в произведениях П. Тарулиса и Ю. Савицкиса.

Абсурд трактуется нами как отношение, результат сознания и мышления. Полное понимание абсурда невозможно, так как его смысл конституируется отсутствием смысла. Ж. Делёз в «Логике смысла» пишет о двух формах абсурда, соответствующих двум фигурам нонсенса: «Эти формы определяются как „лишенные сигнификации (значения)“ и приводящие к парадоксам (…) Абсурд выступает то как смешение формальных уровней в регрессивном синтезе, то как порочный круг в дизъюнктивном синтезе»[397]. Сигнификация означает связь слова с универсальными или общими понятиями и отношение синтаксических связей к тому, что заключено в понятии, а парадокс — разрушение здравого и общезначимого смыслов[398]. Во избежание открывающихся противоречий абсурд ограничивается с помощью логики и парадокса, но не преодолевается, а лишь приобретает новые облики.

Литовский авангард — явление запоздалое, в нем отчетливо видны следы перечитывания зарубежных авторов. Литературовед В. Кубилюс даже утверждает, что литовские авангардисты «творили, больше основываясь на импортных теориях, чем на внутренних побуждениях» и что «в литературе сельского традиционализма авангардизм еще не смог создать новые художественные нормы и новую стилистическую атмосферу»[399]. Раннее творчество Тарулиса, особенно повествование неопределенного жанра «Гребни накануне» (1924), наиболее последовательно реализует художественные принципы авангардистского движения «Четыре ветра» (1922–1928), в котором очевидно влияние русского футуризма и немецкого

экспрессионизма. Савицкие и в 20-е годы, и позже стоял особняком от любых литературных группировок, не создавал эстетических программ и не подписывался под чужими, но уже современники называли его «человеком западной культуры в литовской литературе». В новейших исследованиях указывается на применимость к характеристике дискурса Савицкиса понятия русского формализма «остранение» и предпринимаются попытки найти истоки его творчества в краковском модернизме начала XX века[400].

Представители «Четырех ветров» ставили перед собой задачу радикального обновления литературы. Отказываясь от эстетических конвенций, прежних ментальных контекстов, миметической традиции, принципа единства произведения, связного повествования, они определяли отношение к авторитетам категориями игры и придумали неакадемическое название для своего движения. Критичность по отношению к предшественникам затрагивала и литературных «отцов»: один из лидеров, Казис Бинкис, подписывался «футурист». Надеваемые ими маски ветреников, паяцев, тронутых создали новый тип писателя, противопоставленный искренности и позитивизму классической литовской литературы.

Писатели «Четырех ветров» обратили внимание на специфику функционирования языка. Установку на мельчайшие единицы произведения — звук и слово — они связали с разрушением красивой речи, с сопротивлением грамматическим канонам. Сдвиги в использовании языка наблюдаются на всех уровнях. На уровне фонетическом — это дробление слова на звуки, воссоединение которых лишено определенного смысла; на морфологическом — нарушение категорий рода и числа, пропуск предлогов. Гиперболизируются или минимизируются синтаксические нормы. Бинкис настаивал: в одном предложении может быть «каких-нибудь двадцать двоеточий». Освобождение изначального абсурда языка порождает образ разорванной на куски вселенной и аналогичное мироощущение.

Интерес к обновлению слова и техническое его решение сопоставимы с теорией и практикой русского футуризма, прежде всего с идеей заумного языка, высвобождения скрытых возможностей самоценного или самовитого слова, по определению А. Крученых, с «наобумным», алогичным, случайным. Заумь не была только формальной игрой. В головокружительном словотворчестве проявилось недоверие к языку как логосу и открытие смысла за пределами логического дискурса, что, в свою очередь, обострило конфликт между образом и понятием.

С другой стороны, языковые искания «Четырех ветров», направленные против привычного узнавания и автоматизированного восприятия напоминают теоретические позиции русских формалистов, теорию остранения вещей и затрудненной формы В. Шкловского. «Гребни накануне» Тарулиса можно рассматривать как иллюстрацию известного положения Шкловского:

> Искусство существует для того, чтобы вернуть ощущение вещи, — как видение, а не как узнавание, приемом искусства является «остранение» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоценен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно[401].

Кольцевое построение «Гребней накануне» соответствует композиционной модели художественного произведения, по Шкловскому, — кольцу. В названиях двадцати фрагментов, составляющих произведение, смысл неопределенно размножается, раздваивается, пока в последнем фрагменте не возвращается к началу: текст завершается графически выделенным повторением названия всего произведения, крупным шрифтом набранными словами «ГРЕБНИ НАКАНУНЕ».

Игровое моделирование мира, осознание формы путем ее нарушения проявляется в жанровой специфике произведения, которое можно назвать бессюжетным рассказом или абсурдным манифестом нового искусства, своеобразным «апокалипсисом в литовской литературе». Сравнение с литературным манифестом допускается пародийным отношением к искусству прошлого. Пародия выявляет абсурдность старых форм и указывает на условность собственного текста как перелицовки чужого. В произведении Тарулиса этому служит упоминание «несчастной скептически хвостатой кошки, которой надоело грызть лебединые крылья отечественной поэзии», «соловьиного профсоюза», «старого дилижанса поэтов», «пегасов, которых надо зарезать», гостиницы «Парнас», продающейся музы. В основе поэтики «Гребней накануне» лежит закон случайности, постоянный сдвиг и мерцание значений, первозданный хаос языка, лишенный смысла. Текст не содержит никаких конкретных указаний на субъекта повествования. «Я» заменяется конструктивным принципом и материей слова. Во вступительных частях «Для начала» и «Слово» сообщается о возникновении из букв слов, свободных от смысла, поэтому не способных выполнить функцию

наименования:

> Слова радуются, когда свободны! Словам близок хаос! Там их родина! И оттуда старая рука смысла их вылавливает. Постоянная между ними борьба: слова рвутся на свободу, а смысл старается их прикрыть, как наседка своим горячим телом, своими распростертыми крыльями старается окутать яйца. Отрадно, когда слово ускользает из ветхих пригоршней смысла, и свободное, светит само себе, звучит и вращается! [402]

Стихией дорационального, отказом от любых ограничений отмечен пятый фрагмент, названный «Зверинец слов». Вавилонское смешение языков в этом фрагменте предстает как перечисление разнородных слов без знаков препинания, без начала и конца и указывает на пропасть между значением слова и смыслом, который возникает в словесном ряду. Графическим расположением слов в форме стиха глава выделяется из остального прозаического текста. Краткость строки оттеняет самостоятельность каждого слова и обращает внимание на его немотивированность контекстом, создавая эффект обманутого ожидания:

> Флирт фильтры лысые
> Пломбы рогатки провода
> Старые души
> Театры катары контрпары (…)

В главе «Телефонная какофония» невыполнение языком коммуникативной функции раскрывается с помощью образа телефонного разговора, к которому мгновенно подключаются другие и по-своему бессмысленно толкуют значение слов, адресованных не им.

Бессвязности языка вторит бессвязность мира. Желание выразить целостность мира реализуется путем его разложения на отдельные куски. Мир становится фрагментом, случаем, фантазмом. Место действия в произведении — некая Публичная Площадь с разрушаемой ратушей, откуда видны все стороны света, куда стекаются орды под предводительством Наполеона, Батыя, Ксеркса, Троцкого, Александра Македонского и куда приходит египетская мумия. Соответствие двадцати фрагментов числу двадцати столетий можно истолковать как движение истории[403], но бессюжетность повествования, постоянные смещения временного плана отменяют идею о развитии истории.

Пародийное изображение бессмыслицы истории, основанное на беспорядочном перечислении известных имен Аттилы, Наполеона, Троцкого, Гинденбурга, Ллойд Джорджа и бутафорских атрибутов (костюмов, галифе, медведей, шлемов, плаща Чайльд Гарольда), дополняется критическим отношением к религии. Религия, как и история, вписывается в искусственный ряд, эмблемой которого в «Гребнях накануне» является кино, эстетика монтажа и крупного плана, затемненного зала. Характерно, что все не комментируемые, но просто называемые передвижения людей и вещей совершаются в потемках, ночью, обещанный в названии день так и не наступает. Как и в футуристической опере А. Крученых «Победа над солнцем», свет в «Гребнях накануне» угасает вместе с разрушаемыми канонами.

Преувеличение роли языка ведет к мистификации и абсурду. В раздробленном мире, где отсутствуют качественные отличия, человек не совпадает не только со своей мыслью, но и со своим телом. Он представлен отдельными частями: руками, губами, языком, локтем, а в последней части просто заменен изображением круглого гроша, совпадающего с изображением нуля. К нулю сводится не только рациональное, но и вся машинерия бессознательного, производящая смысл как функцию бессмыслицы.

Если в образах Публичной Площади и разрушаемой ратуши видеть аллегорию литературы и ее законов, то, связав ее с образом потемок, можно сделать вывод, что в произведении Тарулиса речь идет об отсутствии позитивного начала в искусстве и что использование понятия «абсурд» по отношению к литовскому авангарду имеет мало общего с пониманием этого слова в христианской традиции от Тертуллиана до Кьеркегора. Проблема веры в абсурде автором «Гребней накануне» не ставится. Эта проблема не ставится и в новеллах Савицкиса, хотя, будучи в двадцатые годы дипломатическим послом Литвы в Дании, он мог познакомиться с работами датского философа. Вполне определенно можно говорить только об отсутствии метафизической надежды в его произведениях и о сосредоточенности на эстетической стадии жизни человека. Однако среди литовских литературеведов утвердилось понимание его иронии как экзистенциальной[404].

По сравнению с языковыми экспериментами «Четырех ветров» проза Савицкиса может показаться консервативной. Не случайно Тарулис в своих воспоминаниях признается, что Савицкие был для них консерватором. В двадцатые годы Савицкие издал два сборника новелл: «Сонеты воскресного дня» и «У высокого престола». Уже первые рецензенты упрекнули автора за то, что не

нашли в его книгах ни воскресного дня, ни сонетов. Савицкие не создает философию абсурда, но, по выражению Ники-Нилюнаса, воссоздает «абсурдную комедию бытия», имитирует бессмыслицу мира, прибегая к риторике иронии и театра. Сюжеты его произведений разыгрываются в двух планах — бытовом и литературно-театральном. Первый план реализует аспекты повседневного поведения персонажей. Второй — раскрывает в них вечное, сущностное. Но это вечное оказывается здесь неопределенным, потому что повседневные ситуации переживаются как театральные. Последовательное вторжение одного плана в другой меняет мотивировки, показывает случайное как закономерное, а происходящее — как спектакль.

Эффект бессмысленности изображаемого усиливается при взгляде с точки зрения рассказчика, занимающего позицию наблюдателя, не понимающего или не принимающего мотивировок и логики того мира, который он наблюдает. Рассказчик не выделяется из ситуации как способный совладать с нею, он просто играет, меняя маски, становится многоликим, но его содержание несводимо к определенной позитивности. На рассказчике проверяются разные стратегии иронии: притворство, превосходство, разочарование, самозащита. Расщепляя субъект на эмпирическое и лингвистическое я, ирония снимает психологические мотивировки, делает текст открытым и неоднозначным, зависимым от установки читателя. Не только повседневные ситуации подвергаются иронии, но и смерть, любовь, искусство становятся дискурсами игры. Ирония, как «перманентная парабаза», предполагает знание референта, чтобы сомневаться в его описании; вынуждает включиться в игру читателя, чтобы найти ответ на вопрос, что происходит в промежутке между «казаться» и «быть», исключая однозначный ответ.

В новеллах Савицкиса находим много слов из театральной парадигмы — от сценической бутафории до жанровых категорий, используемых для обозначения и оценки изображаемого. Чаще всего упоминаются комедия и мистерия, несколько раз — драма, фарс, оперетта, трагикомедия, цирк. Действующие лица представлены как актеры, марионетки, паяцы в новеллах «Флейта», «Маски», «Мальчик», «Последний рапсод», «Борьба». Одна новелла названа «Комедианты».

С одной стороны, актеры вживаются в свои роли. Персонажи Савицкиса не сознают того, что они играют: их перевоплощения не затрагивают их сущность. В театре стирается грань между «быть» и «казаться», действительностью и представлением, истиной и ложью. Согласно Савицкису, в искусстве, как и в

жизни, не следует рассчитывать на достоверность. С этой точки зрения представляется важным сравнение действующих лиц со статистами, исполнителями немых ролей. Статисткой называется героиня цикла «Маски», состоящего из шести новелл. В первой новелле «У родителей» сообщается о том, что ей не подходит жизнью для нее отведенная роль, и поясняется почему:

> Молодая, в полосатой юбке из тонкого полотна, она напоминала статистку в каком-нибудь театре, потому что ни копна ее светлых волос, хотя и непричесанных, но лежащих так, как другая статистка складывала бы долгие часы, готовясь к своей роли, ни ее худые руки, высохшие от тяжелой работы, не соответствовали той роли, которую жизнь предназначила ей играть, — кормление кур (…) Статистка работала быстро, театрально, словно кокетливая девушка из пасторали на сцене[405].

В других новеллах героине отводятся роли представительницы богемы, организатора благотворительной деятельности, танцовщицы в кабаре, посетительницы заключенных в тюрьмах, любительницы собак.

Иронический эффект перевоплощений объединяет художественную и внехудожественную действительность и обнажает абсурдность самой литературы (в данном случае одного ее жанра — пасторали) и переосмысление эстетики возвышенного в свойственной авангарду направленности к низкому, банальному, к пародийным перелицовкам. В «Масках» содержится образец пародии жанра элегии, включенный в комическую ситуацию: один из женихов героини посылает ей элегические стихи, написанные на флаконах духов. Сообщается, что, получив такой флакон со стихами «Высоко с горы до бездны только шаг, сделать этот шаг мог бы легко. Протянутая рука останавливает. Все цветы уже успели упасть. Нам еще предстоит жить. Так хочет осень», «девушка страшно перепугалась»[406].

С другой стороны, прием жанровой автореференциальности остраняет банальность сюжета и финала «Масок», отодвигая на второй план историю об уходе из деревни в город, падении и воскресении как возвращении в деревню, открывая в абсурде смешную и трагическую стороны.

Нарушение когерентности языка описания и представляемого события (Первой мировой войны) раскрывается автором названной юморески в новелле «Комедианты». Текст, занимающий полторы страницы, состоит из пяти сегментов, представляющих серию нелепых ситуаций, в которых абсурд

предстает как нормальная антинорма жизни. Его проявления, несмотря на определенную систематичность, неожиданны. В первом сегменте сообщается об испуге первой комедиантки, жены батрака, в окно которой ночью постучали «два солдата неизвестной страны. Дважды в своей жизни жена батрака была так напугана. Первый раз, когда впервые исповедовалась, и второй раз, когда кузнец удалял ей зуб. От испуга жена батрака заболела рожей».

В следующем сегменте другой комедиант, батрак-пролетарий, гонимый ветром, благодарит Бога за то, что он вывел его «из земли Египетской, словно его душа металась бы вместе с Тоской, когда она падала с высоких стен Рима и все еще падает с картонных стен Европы». Его одинокий путь пересекается с дорогой безымянных хозяев на «большую Ярмарку». Третий сегмент, вводящий очередных актеров, выделяется упоминанием потустороннего персонажа: «В усадьбе все спокойно сели за стол и обедали. Под столом лазил чертенок-шутник и щипал всем ноги».

В четвертом сегменте представление идиллической встречи молодого священника и его хозяйки нарушается сообщением об убийстве конокрада. Бесстрастно регистрируемая абсурдность жизни и искусства усиливается театрализацией образа Бога в заключительном сегменте новеллы. Бог, в отличие от дьявола, в «Комедиантах» изображается не имеющим непосредственной связи с человеческой действительностью, в то время как чертенок входит с ней в прямой тактильный контакт. Более того, он может выполнять функции «Бога-под-халима», быть главным режиссером того, что происходит на сцене мира. Упоминаемая в финале новеллы «деревянность» Бога («Бог Смуткялис, подпершись деревянной рукой, сидел высоко в небе, разукрашенном серыми кружочками, и равнодушно смотрел на землю. Рядом с ним стоял Бог-подхалим, по-разному записывающий грехи людей усовершенствованным кинематографом») делает дьявола единственным подлинным персонажем в искусственном мире абсурда.

Фрагментарность повествования говорит о том, что литература способна воссоздать только отдельные части ситуаций. Она может показать абсурд стереотипов, в создании которых участвует сама, но не может их преодолеть. Обманчиво-абсурдной для Савицкиса представляется сама мысль, что искусство способно изменить жизнь или даже достойно ее имитировать, — в новелле «Летние зной» писателю отводится роль переписчика чужих нот.

Литература

Делёз 1995 — *Ж. Делёз.* Логика смысла. М., 1995.

Шкловский 1929 — *В. Шкловский.* О теории прозы. М., 1929.

Kubilius 1995 — У. *Kubilius.* XX amtiaus literatūra. Vilnius, 1995.

Savickis 1990 — *J. Savickis.* Raštai. T. 1. Vilnius, 1990.

Striogaitė 1998 — *D. Striogaite.* Avangardizmo sukūryje. Vilnius, 1998.

Taruus 1993 — *P. Tarutis.* Gyvas stebuklas. Vilnius, 1993.

Viliūnas 1999 — *G. Viliūnas.* Ironija Savickio raštuose // Literatūra. T. 37(1). Vilnius, 1999.

VI
Абсурд в науке

Константин Богданов (Санкт-Петербург)
От первоэлементов Н. Я. Марра к мичуринским яблокам
Рациональность и абсурд в советской науке 1920-1950-х гг

Задаваясь вопросом о том, можно ли считать слово целостным и конкретным объектом лингвистики, Фердинанд де Соссюр отвечал на него, как известно, отрицательно. Ни одно слово не дано нам во всей целостности, что ставит исследователя, с одной стороны, перед грудой разнородных и никак не связанных между собой явлений, а с другой — распахивает дверь «перед целым рядом наук: психологией, антропологией, нормативной грамматикой, филологией и т. д.»[407] Понятно, что «объектность» (как и «объективность») анализа определяется точкой зрения, ограничивающей понимание этого «объекта» ввиду аналитических процедур, характеризующих разные научные дисциплины. Сфера значений, связываемых в русском языковом мышлении со словом «абсурд», конструируется, как можно думать, на тех же основаниях. Это слово может служить объектом и лингвистического, и философского, и социологического анализа. Очевидно, что контексты, репрезентирующие семантику «абсурда» в русской (как и во всякой другой) культуре, будут определяться в данном случае, с одной стороны, выбором надлежащих примеров (примеров «абсурда» и «не-абсурда»), а с другой — приемами самого этого выбора, т. е. приемами, результирующими исследовательскую методику и саму исследовательскую ситуацию, в которой данная методика и данный выбор примеров оказываются существенными. Так вот, в качестве общетеоретической предпосылки своего рассуждения я буду руководствоваться предположением, что употребление слова *абсурд* включает в себя и те идеологические «контексты», которые делают это употребление и возможным и удобопонятным.

Речь пойдет о языковой и, соответственно, идеологической стратегии употребления слова *абсурд* в отношении ряда значительных для своего времени направлений советской науки 1920—1950-х годов. Имена Марра и Мичурина кажутся при этом сопоставимыми в контексте идеологической и языковой инерции: и тот и другой ученый выступали в роли харизматических лидеров направлений, которые в ретроспективе были согласно

объявлены абсурдными. Устойчивость этого словоупотребления тем интереснее, что оценка марристской палеонтологии и мичуринской генетики как «абсурдных» была результатом ревизии, декларированной в, казалось бы, гомогенном пространстве советской идеологии. Однако то, что не было абсурдом в 1930-е гг., стало называться абсурдом в 1950-е (как это произошло с Марром), а то, что не казалось абсурдом в 1940-е гг., стало называться абсурдом в 1960-е (как это произошло с Мичуриным). Я думаю, было бы поспешным видеть причину подобного словоупотребления исключительно в идеологических декларациях и инерции языкового мышления. Я попытаюсь показать, что слово абсурд в приложении к теориям Марра и Мичурина было не случайной языковой находкой, не произвольным риторическим штампом, а определением, обнаруживающим пусть и диффузную, но содержательную идеологическую интенцию.

В последние годы появилось несколько работ, в которых сделана попытка подойти к языковедческим теориям Марра и к теоретическим новациям в области генетики и биологии 1920—1950-х годов как к явлениям не столько научного, сколько идеологического порядка. Таковы, в частности, ценные статьи Бориса Гаспарова и Юрия Мурашова[408]. Выводы, к которым приходят Гаспаров и Мурашов (каждый на своем материале и независимо друг от друга), конструируют контекст, в котором биологические и лингвистические идеи могут быть представлены в единстве и взаимосвязи, предопределивших их идеологическую интенцию. Тезис Мурашова заключается в том, что языковедческие концепции Марра декларировали такое понимание языка, при котором последний, с одной стороны, отождествляется с мышлением и письмом, а с другой — интерпретируется с точки зрения устной речи. При этом мышление самого Марра, как пишет Мурашов, «как бы заключено в сфере формализации письма», но ориентируется на «смысловые процессы внезнакового свойства». Для Марра очевидно, что язык дифференцирует смыслы, которые существуют до и помимо языка и которые, строго говоря, безразличны к тому, как они дифференцируются — за счет речи, письма или чего-то еще. Такое «еще», как известно, Марр находит в явлении, которое можно было бы назвать мистическим, если бы оно не декларировалось с опорой на марксизм. Это так называемый «ручной язык» — понятие, которое является ключевым для генетической (или, как называл ее сам Марр, «яфетической») теории языка. Стоит оценить нетривиальность этого понятия в идеологической и научной ситуации 1920-1930-х гг. С одной

стороны, понятие «ручного языка» поддерживало ставшее к тому времени уже хрестоматийным положение Маркса и Энгельса о роли руки в эволюции человека, а с другой — оно изящно решало (или, точнее, снимало) одну из основных методологических проблем исторической и теоретической лингвистики, проблему, связанную с дуализмом «устности» и «письменности». Генетически, а значит, и по своей сути (ab origine) язык представал в теории Марра как единство мышления, письма и труда. В современных терминах можно было бы сказать, что Марр понимал язык примерно так, как Остин понимал перформатив: язык не называет, язык делает.

Положение об акциональной природе языка, принципиальное для Марра и его последователей (а среди таковых были выдающиеся ученые эпохи: Франк-Каменецкий, Фрейденберг, Мещанинов, в последние годы своей жизни — Зеленин), лежало в основе той анаграмматической комбинаторики, которая позднее будет сочтена и объявлена «абсурдной». Отвлекаясь пока от значения слова *абсурд,* стоит заметить, что логических изъянов в аргументации Марра нет. Если язык является не знаменательной системой, а действием, то суть лингвистического анализа заключается в выявлении функций, а не значений, в частности ведущей роли сказуемо / предикативных частей речи, а не именительных (Мурашов остроумно предполагает, что Марр в этом смысле как бы проецирует эргативность грузинского языка на структуру русского). Классическое языкознание, сравнительная индоевропеистика оказывается, с этой точки зрения, ошибочной не только идеологически (уже потому, что она не считается с ролью труда и руки в эволюции человека, а значит, и в эволюции его языка), но и логически (хотя бы потому, что она исходит из положения о разных языковых семьях при очевидном единстве человечества, а значит — и «человеческого» языка).

Здесь мы подошли к важному пункту. В противостоянии сравнительной индоевропеистике Марр отстаивает такое понимание языка, которое акцентирует — при всех своих, так сказать, историко-социологизаторских декларациях — антропологическое и биологическое единство человеческого рода. «Ручной язык» — это язык, на котором говорят все, всё человечество, — он един и потому «общепонятен» по самой природе человека. Идеологическая функция лингвистики предстает в этом смысле решением не просто научных, но именно социальных задач (объясняя, между прочим, и ту пропагандистскую риторику, которую марристы использовали для дефамации индоевропеистики). Одна из таких задач или, лучше сказать, та интенция, которая предполагает само наличие

таких задач, — это стратегия не объяснения, а создания языка. Лингвист-яфетолог как бы возвращает язык его носителю, делает этот язык общим для всего человечества.

Исследователи в области политической теории согласны в том, что отношение к языку — важнейший критерий идеологического прожектерства и социального экспериментаторства. Убеждение, что переустройство общества предполагает также переустройство языка, для европейской истории парадигмально и тривиально. Ясно, что контроль над обществом — это и контроль над его языком, создание общества — это также создание языка. Популярной иллюстрацией к сказанному здесь, конечно, является фантасмагория Оруэлла в «1984», где правители тоталитарного государства опираются на специально сконструированный — контролирующий, но потому же и контролируемый язык. Я думаю, однако, что описанная ситуация становится нетривиальной, если задаться вопросом о том, к какому именно языку апеллируют предполагаемые или реальные строители общества. Можно заметить, например, что новояз в придуманном мире Оруэлла принципиально отличен от языка, который, по мысли графа де Местра, мог бы стать основой реального «новоевропейского» общества. Это ни в коем случае не новояз, но древняя латынь. Стоит заметить попутно, что Исайя Берлин ошибался, проводя в данном случае параллели между де Местром и фашистами, языковая политика которых напоминает именно Оруэлла[409].

Советское государство становится ареной языковых экспериментов, как известно, начиная с самых первых лет своего существования. Реформа письменности, создание русифицированных азбук для различных национальностей — все это было тем фоном, на котором создавалась и воспринималась языковедческая теория Марра[410]. Еще за четверть века до революции, на заре модернизма, академик Булич, оценивая широкое распространение «лингвистической» моды на изобретение новых языков (языка волапюк, эсперанто), предполагал, что сам факт этой моды едва ли случаен. Булич писал: «Постоянное появление проектов всеобщего языка не только указывает на известные общественные потребности, но и служит, быть может, симптомом каких-то нам еще не ясных будущих эволюций общества»[411]. Общественная потребность, на которую, говоря словами Булича, указывала языковая теория Марра, — это потребность идеологии в преодолении различий. Реконструкция праязыка отвечала этой потребности тем, что такой язык радикально отменял «буржуазное» различие культур, рас и языковых семей. Для современников лингвистические

работы Марра и его последователей были как бы еще одним (в дополнение, например, к созданию единообразной графической системы для языков народов, не имевших письменности) воплощением языкового экспериментаторства. Декларация единых для всего человечества фонетических, морфологических, грамматических закономерностей языковой эволюции и редукция самой этой эволюции к комбинаторике исходных четырех «глоттогенетических» первоэлементов превращала «язык прошлого» в «язык будущего». Общий язык, реконструируемый марристами, это и новояз, и вместе с тем — вящая архаика. При таком понимании языка не случайно, что именно из лагеря марристов вышли работы, где традиционному филологическому изучению мифологии было противопоставлено изучение *мифа* вообще, мифа *как такового.* В понимании Франк-Каменецкого и Фрейденберг миф является таким же, каким является язык для Марра, — не номинацией, но дейксисом — единством мышления, труда и письма.

Теперь есть смысл, уже в свете сказанного, приглядеться к тому риторическому контексту, в котором и теория Марра и теория Мичурина оказались ретроспективно объединенными одним определяющим понятием — понятием абсурда. В истории советской науки имя Мичурина связывается, как известно, с активным экспериментаторством в области ботаники и селекции культурных растений и широким общественным движением, вдохновлявшимся пафосом такого экспериментаторства. Надо сказать, что сам Мичурин не был непосредственным инициатором теоретических обобщений, которые позже, уже после его смерти (в 1935 году), были сделаны его последователями. Мичурин в данном случае выступал скорее символической фигурой, послужившей конструированию в общественном сознании такого теоретического контекста ботанических и биологических исследований, который был как специализированным, так и публичным, популярным, почти фольклорным. Для общественного сознания начала 1930-х годов Мичурин — своего рода чудотворец. «Дерзновенному величию разума человеческого — нет предела, — пишет, например, М. Горький в одном из своих писем, — а у нас разум этот растет с неимоверною быстротою и количественно и качественно. Чудеса, творимые неиссякаемой энергией И. В. Мичурина, — не единичны, чудеса творятся во всех областях науки, осваиваемой только что освобожденным разумом»[412]. Ожидания, связывавшиеся с практическими начинаниями Мичурина, обретут статус программной теории в работах Лысенко. Лысенко декларировал непосредственную связь своей теории с идеями, заложенными в опытах Мичурина,

поэтому для современников теоретическая преемственность генетических идей Мичурина и Лысенко воспринималась как выражение общей идеологической стратегии — это обстоятельство позже Лысенко успешно использует в борьбе со своими оппонентами, генетиками окружения Вавилова, которые были объявлены, помимо прочего, «анти-мичуринцами».

Опыты Мичурина и их декларативное обоснование в теории Лысенко воспринимались современниками в контексте идеологического радикализма эпохи. В данном случае этот радикализм предполагал кардинальную ревизию хрестоматийных представлений о селекции и практической возможности выведения новых видов и сортов плодово-ягодных культур. Теоретические гарантии этой возможности декларировались идеологически и, что для нас важно, на тех же эвристических (и риторических) основаниях, на которые опиралась идеологическая интенция марровского «учения о языке». Как для Марра, так и для идеологов «мичуринского движения» понятия происхождения, эволюции, дифференциации — это понятия не дискретного, но континуального порядка. С оглядкой на Мичурина, Лысенко не уставал повторять, что растение представляет собой живой организм, непрерывно взаимодействующий с внешней средой — в этом взаимодействии наследственность растения проявляется не изолированно, т. е. не за счет проявления неких генотипических признаков, присущих именно данному растению (как утверждали генетики из окружения Вавилова), но за счет креативной силы самого этого взаимодействия. Принцип развития — это синтез: взаимодействие, скрещивание. Изменение внешних условий меняет и растение: оно мутирует, приспосабливаясь к окружающей среде, а тем самым продуцирует в себе и новые черты наследственности. Задача ученого состоит, соответственно, в том, чтобы направить эту мутацию в нужное русло — создать условия, в которых растение само улучшит свою природу. Улучшение природы растений видится, таким образом, не как анализ и выборка тех или иных генов (существование которых в качестве особых физических тел Лысенко, как известно, считал зловредной выдумкой), но как творческий процесс, определяемый принципом природного саморазвития. В мире растений, если понимать этот мир как целое, развитие тотально и бесконечно. В нем — так же, как и в языке — «все содержится во всем», поэтому «все» может быть и сведено ко «всему»: языки Грузии к языкам Северной Америки, яблони к сливам.

Риторическое единство генетического и лингвистического идеолекта в советской науке и, шире, советском обществе 1930-х гг. замечательно проанализировано в вышеупомянутой статье

Бориса Гаспарова о Лысенко[413]. Гаспаров делает в своем анализе акцент на идеологии футуризма и авангарда — идеологии, декларирующей не просто радикальное изменение искусства и литературы, но и революционное изменение общества. Упоминает Гаспаров и Марра, как ученого, чья деятельность, выражающая основные черты авангардного мышления — мессионизм, универсализм и идущее еще от романтизма (в частности от Вильгельма фон Гумбольдта) представление о языке как воплощении творческой энергии, — может служить одним из примеров использования «органической» парадигмы в филологии. В контексте споров, вольно или невольно эбъединивших в 1920-е гг. генетиков и лингвистов, «органическая» парадигма риторизовала собою романтическую и антипозитивистскую интенцию — установку на синтетические, не на аналитические методы исследования и, более того, на утверждение внесловесных — «не-текстовых», «не-метафизических», но деятельностных аксиом социального мироустройтва. Волевое построение желанной действительности трансформирует действительность в желание, превращает желание в единственный критерий рационализма. В этой интенциональной подоплеке теорий Марра и Мичурина и заключается, намой взгляд, принципиальная причина, позволяющая как определить, так и объединить их понятием абсурда.

С этимологической точки зрения «абсурд», как известно, обозначает «глухоту», безразличие к произносимому слову, акоммуникативность. Классическая ситуация абсурда описана Пушкиным (или, точнее, П. Пелиссоном, которого Пушкин вольно переложил): «Глухой глухого звал к суду глухого» [414]. Это ситуация перформатива и даже перформанса. «Учение о языке» Марра и теоретические декларации, связываемые с именем Мичурина, — это тоже перформатив и тоже перформанс. В случае Марра такая перформативность предстает в иллюстративном буквализме: «ручной язык», оказывавшийся благодаря Марру основой человеческой коммуникации, фактически превращал саму эту коммуникацию в нечто вроде сурдоперевода к произносимому тексту. Замечу попутно, что декларации Марра о «ручном языке» идеологически очень интересно соотносятся с историей общественных и научных инициатив, связанных с проблемами глухоты. В новейшем исследовании, специально посвященном «культуре глухих» при царском и советском режиме, Сьюзан Берч любопытно показывает, что отношение к глухим в СССР было своеобразным механизмом властного контроля и идеологической манифестации, выразившейся, в частности, в буме научного и педагогического интереса к теме глухоты в

1920-1930-е гг. и, добавлю от себя, спаде этого интереса в 1940-1950-е гг.[415]

Понятие абсурда — в порядке метафорической парафразы к «глухоте» — обретает в этом контексте, на мой взгляд, эвристический и инструментальный смысл. В приложении к лингвистике Марра и генетике Мичурина-Лысенко «абсурд» предстает принципом, которому они изначально подчинены: credo quia absurdum est. Если вслед за Себеоком полагать, что аналогия между лингвистикой и генетикой может быть полезна в порядке выявления обобщающего их семиотического кода (Себеок имел в виду кибернетику[416]), то можно сказать, что в идеологическом контексте кодом, который объединил научные стратегии марристов и мичуринцев, была интенция, сакраментально выраженная Марксом, о возможности философской переделки действительности, об изменении мира. Это интенция желания, веры, а не аргументации и, собственно, не коммуникации.

Стоит заметить, что в ретроспективе коммунистической идеологии оценочный релятивизм в отношении теорий Марра и Мичурина показателен в контексте трансформации самой коммунистической идеологии. В общем виде такая трансформация, вероятно, действительно удачно описывается в терминологии, предложенной Паперным[417], т. е. как путь от «культуры 1» к «культуре 2», как путь от глобального экспансионизма к обособлению и, в конечном счете, — от дел к словам. Но есть, вероятно, и другое обстоятельство, делающее эту трансформацию закономерной в приложении именно к науке. Ван ден Дойль в свое время убедительно показал, что наука получила признание как специальный институт в XVII веке не потому, что предложила какие-то новые ценности обществу в целом, но потому, что провозгласила невмешательство в деятельность господствующих институтов. Иными словами, наука стала наукой потому, что декларативно отделила себя от морали, политики, риторики, логики, богословия и т. п.[418] Похоже, что сказанное остается справедливым и для других эпох. Невмешательство в деятельность господствующих институтов власти — таково условие, лежащее в основе существования науки как идеологического института. В тех случаях, когда наука, и в том числе философия, претендует на то, чтобы быть ббльшим, чем она может быть, — т. е. быть, вопреки словам Маркса, не практикой «объяснения», а практикой «изменения» мира, — ей не избежать обвинений в абсурде.

Литература

Берлин 2001 — *И. Берлин.* Философия свободы. Европа. М., 2001.

Бодрийар 2000 — *Ж. Бодрийар.* Символический обмен и смерть. М., 2000.

Булич 1892 — С. *Булич.* Всемирный или международный язык // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Т. 7. СПб., 1892.

Гаспаров 1999 — *Б. Гаспаров.* Развитие или реструктурирование: взгляды академика Т. Д. Лысенко в контексте позднего авангарда (конец 1920-х — 1930-е годы) // Логос. 1999. № 1.1/12. С. 21–36.

Горький 1956 — *М. Горький.* Собрание сочинений. В 30 т. Т. 30. М., 1956.

Мурашов 2000 — *Ю. Мурашов.* Письмо и устная речь в дискурсах о языке 1930-х годов: Н. Марр // Соцреалистический канон / Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб., 2000. С. 599–608.

Паперный 1996 — В. *Паперный.* «Культура два». М., 1996.

Пушкин 1950 — А. *С. Пушкин.* Собрание сочинений. Т. 3.М.;Л., 1950.

Соссюр 1977 — *Ф. де Соссюр.* Труды по языкознанию. М., 1977.

Burch 2000 — *S. Burch.* Transcending revolutions: The Tsars, The Soviets and Deaf Culture //Journal of Social History. 2000. Vol. 34. No. 2. P. 393–401.

Crosland 1976 — *M. Cmsland* (ed.). The Emergence of Science in Western Europe. N. Y., 1976. (Science History Publications).

Smith 1998 — *M. G. Smith.* Language and Power in the Creation of the USSR, 1917–1953. Berlin; N. Y.: Mouton de Gruyter, 1998.

VII
Абсурд и философская мысль

Дмитрий Майборода (Минск)
Диалогика абсурда (Виктор Пелевин и интеркультура)

Все люди от природы стремятся к смыслу, даже если отрицают познание. При этом, используя в жизни многочисленные и разнообразные значения, они зачастую добиваются абсурда или нонсенса. Более того, с развитием культур абсурд и нонсенс приобретают большое количество различных значений, становясь особым регистром смысла. Эта ситуация обостряется в эпоху интенсивного межкультурного взаимодействия. Возможно, многочисленность значений, фальсифицирующих друг друга, способствует дискредитации смысла вообще, или, напротив, она выливается в формирование некоторого единого поля смысла (если даже и не такого, как платоновский «мир» идей, то, по крайней мере, чего-то вроде Интернета). Данный вопрос имеет много различных ответов с длительной историей их репрезентации и аргументации. Очевидно, для того чтобы понять, какого рода значение имеет та или иная точка зрения на эту проблему (например, позиция Виктора Пелевина) среди многочисленных других случаев осмысления смысла, важно прежде всего понимать, какие вообще базовые стратегии реализуются в западноевропейской культуре и каким образом ситуация изменяется в условиях складывающейся интеркультуры.

Смысл и значение, нонсенс и абсурд

Определение понятий, которые можно назвать «предельными» и к которым относятся «смысл» и «значение», а также «абсурд» и «нонсенс», чрезвычайно проблематично[419]. Понятия предстают предельными (т. е. концептами), в силу того что для них нет более общего понятия. За исключением случаев искусственных конструктов или синонимических конструкций, родовым понятием для предельного понятия является оно само. Данный факт не представляет трудности, пока мы остаемся в рамках эссенциалистских концепций, поскольку в них определение может представлять ссылку на метафизическую реальность (например, «все понимают, что такое смысл, такого рода знание у нас есть от природы» или «подлинный смысл — Истина»). Однако если мы выходим за пределы эссенциалистских

концепций, в частности, отказываемся доверять теории врожденных идей, то определение предельных понятий становится трудноразрешимой задачей. В самом деле, каким образом можно обосновать (а не просто постулировать) интерсубъективность или интеркультурность понимания того, что люди называют «смыслом»? Или: всегда ли является достаточно смелым предположение, что те или иные события имеют «значение»? Дело не в том, что понимание смысла, например, выливающееся в спонтанную реакцию на то или иное действие, часто характеризует «неадекватность». Речь идет о сомнении не в самом смысле, а в его обосновании, например, когда мы утверждаем, что он конструктивен или конститутивен.

Но так ли уж необходимо определять, описывать или исследовать концепты? Возможно, правы исследователи, говорящие, что нужно заниматься не абстракциями смысла и значения, а их конкретными случаями, лишь при особых дисфункциях выходя на уровень метатеории? Так, к примеру, глупо говорить о смысле или бессмысленности вообще, поскольку то, что в рамках одной концепции имеет смысл, в рамках другой его не имеет и то же самое касается конкретных программ практики или даже индивидуальных стратегий поведения. Существует огромное разнообразие случаев смыслополагания, поддающихся таксономии в современных исследованиях. В этой ситуации размышления о смысле вообще требуются только для очерчивания нормативных, нормальных и девиантных случаев (например, смысл жизни следует видеть в том, чтобы творить добро; можно — в вине, но нельзя — в преступлениях, тем не менее, последний случай должен подробно описываться именно вследствие его нелегитимности). Такой позитивистский взгляд, активно пропагандируемый не только в конкретных науках, но и в философии после Витгенштейна, становится все более популярен сегодня. Этот «вежливый отказ» претензиям философской классики, прежде всего немецкого трансцендентального идеализма, ограничивая уровень метатеории логическим или этическим прояснением, устраняет свойственное метафизике исследование взаимосвязи предельных понятий.

Тем не менее, нельзя сказать, что нет никакой потребности в такого рода исследовании вообще, просто развитие философии до XX в. в достаточной мере удовлетворило ее. Вероятно, имеет смысл говорить о том, что к этому времени были исчерпаны вариации двух тенденций философской трактовки концептов, восходящие еще к древним культурам, было разрешено противоречие между подходами, представавшими как оппозиции

то античного и христианского миросозерцаний, то реализма и номинализма, то рационализма и эмпиризма. Вне зависимости от контекста проявления во всех этих случаях мы сталкиваемся с противостоянием двух основных представлений — об универсальном порядке как едином пространстве смысла и о гетерогенности порядков и свойственной им рассогласованности смысла.

Напряжение, связанное с возникновением в античном мире христианства, в значительной мере было обусловлено той логикой, которую оно представило. Для античного человека весь мир был упорядочен и един, что не означает равнозначности его элементов. Идея иерархии мира обосновывалась представлением, что некоторые существа в большей мере причастны универсальному порядку (законам), чем другие (красивые вещи — больше, чем уродливые; люди — больше, чем вещи; боги — больше, чем люди). Хаос, беспорядок, который иногда все же имеет место (например, вследствие неразумного стремления к удовольствиям, славе, богатству, успеху и пр.), должен преодолеваться упорядочивающей деятельностью человека (как того, кто организует порядок в соответствии с умозрительным его постижением, возвращает вещам их сущность). В мире универсального порядка нонсенс и абсурд представляют собой ошибки, и их выявление и устранение суть смысл жизни человека. Подобно «ничто» в концепции Парменида, абсурд лишен существования и не может быть осмыслен, что ярко проявляется в логической операции сведения к абсурду (абсурдное суждение само себя опровергает, оно само по себе не имеет никакого теоретического или практического значения). В платоновской концепции, представляющей особую вариацию античного миросозерцания, речь уже начинает идти о трех сферах, которые все же согласованы и подчинены единому порядку посредством уподобления (мир вещей — проекция мира идей, душа человека — проекция одновременно мира идей и мира вещей)[420].

В христианстве же утверждается разобщенность этих сфер, выражающаяся в том, что абсурд приобретает сакральную ценность. Значение приписываемого Тертуллиану «верую, поскольку абсурдно» — в том, что абсурд предстает в качестве маркера сверхъестественной логики, которая принципиально рассогласована со здравым смыслом людей и порядком всего мира. Осознание абсурда — путь к подлинному смыслу, изначальный доступ к которому был утерян. Впоследствии это выражается в господстве дедуктивной логики — индукция мало чем может помочь в разрешении вопроса о подлинном порядке

(замысле Бога, логосе), поскольку последний был утерян. Рассуждая о глазах крота, схоласт отказывался от наблюдений за конкретным животным потому, что оно не могло свидетельствовать о том, каким Бог замыслил крота при его творении. Конечно, вряд ли имеет смысл настаивать, что только в христианстве утверждается ценность абсурда (в самой античной культуре сакральные обряды зачастую подразумевали, например, ритуальное безумие или глоссолалии[421]) или что вся христианская теология принимает рассогласованность порядков сверхъестественного и естественного (например, обретение единого универсального порядка, заложенного изначально Богом, а потом утерянного вследствие грехопадения человека — как хозяина мира, — рассматривается в качестве цели и для отдельного верующего, и для всего человечества в целом). Речь идет только об определяющем философском значении двух подходов, оппозицию которых можно, очевидно, обнаружить фактически в каждой культуре.

Неоднозначность христианского понимания порядка, объединяющего все сферы мира, ярко проявляется в оппозиции реализма и номинализма. Реализм, в сущности, возрождал платоновскую концепцию согласованности трех сфер мира, которые, правда, предстают в несколько ином свете — как Логос Бога, слова людей и вещи (смысл един для всех сфер, подобно тому как Бог триедин и единосущен). Рассогласованность (и, соответственно, абсурд) предстает как просто иллюзия — наследие грехопадения Адама и Евы, от которого человек должен избавиться, воссоздав изначальное состояние души (подобие Бога). В противовес реалистам, номиналисты говорят о тотальной разобщенности этих трех сфер (нельзя сводить номинализм только к представлению, что между миром и словами, которые мы используем для его описания, нет ничего общего; в этом случае станет совершенно непонятным, почему номинализм все же остается схоластическим, а значит, теологическим явлением). Номинализм предостерегает как от наивности принятия своих суждений за объективное положение вещей, так и от приписывания собственного разумения Богу. Более того, важно не только признавать три порядка мира и неоднозначность смысла, связанную с их несогласованностью, но и неоднородность самих слов. Согласно преданию, многообразие языков (имен для конкретной вещи) — результат чрезмерных претензий человечества на власть (история Столпотворения). Именно разрешение вопроса о согласовании имен в этой связи становится основной задачей номинализма. Преодоление абсурда в человеческой речи и мышлении предстает как трудная, но все же

выполнимая задача, решение которой предшествует постижению сверхъестественного смысла (поскольку неправильные имена искажают всякое усвоение сверхъестественного). Однако что могло бы послужить основанием для подобного согласования имен?

В последующей философской мысли выделяются два сорта ответов на этот вопрос, которые организуются в традиции эмпиризма и рационализма. В эмпиризме предполагается, что опыт мира дает основу порядка слов. Это представление акцентирует внимание на концепции истины как согласования слов и вещей, суждений и положений дел. Подлинный смысл обретается суждениями, отражающими или выражающими мир вещей, те же, которые никак не проверяются опытно, объявляются с той или иной мерой жесткости бессмысленными или абсурдными (особенно — в позитивистской традиции), Использование неверифицируемых суждений приемлемо только постольку, поскольку они описывают еще не исследованные области опыта, однако предполагается, что по мере развития науки они станут проверяемыми. Такая тенденция оставляет вопросы, касающиеся употребления концептов, а также всех пользующихся ими научных дисциплин — помимо философии, речь идет о логике, математике, физике и пр.

В противовес концепции согласования слов и вещей рационализм утверждает, что смысл суждений обретается их связью как раз с концептами[422]. Но для обоснования значения последних оказывается необходимым вновь использовать метафизические концепции (такие, как концепция врожденных идей). С учетом этого рационализм, в сущности, воспроизводит логику платонизма и схоластического реализма: смысл суждений определяется их связью с метафизическим порядком. Его постижение и согласование с ним всего человеческого мира обеспечивается разумом (абсурд же, напротив, обеспечивается недостаточной разумностью людей: «сон разума рождает чудовищ»). Концепция рационализма также не избегла трудностей. Так, поскольку постижение метафизического порядка обеспечивается в значительной мере развитым разумом, то, как ни странно, одни и те же суждения будут представать как осмысленные в одних случаях (например, в системе Гегеля) и бессмысленные — в других (речь необразованного человека). Кроме того, версии метафизического порядка в разных концепциях рационализма весьма многообразны и неоднозначны, а потому можно сказать, что претензия избежать релятивизма (который связан с многогранностью опыта) приводит к догматизированному релятивизму, когда каждый из философов-

рационалистов утверждает, что именно его система является наиболее адекватным постижением метафизического порядка. Поскольку метафизика всегда сохраняет гипотетичность, то очевидность абстрактных суждений (как это прекрасно показал еще Кант) можно подтверждать или опровергать сколько угодно (например, прав Хайдеггер, описывающий человека как бытие, или Сартр, описывающий его как ничто). Следует также учитывать, что, как показало последующее развитие философии, концепции метафизического порядка далеко не всегда рационалистичны (например, для Ницше смысл суждений определяется их связью с телесностью человека, с тем, что он называет «Самостью»[423]). Во всяком случае, очевидно, что ни рационализм, ни эмпиризм не могут рассматриваться как окончательное разрешение вопроса о смысле[424]. Именно с этим, а также с теми глобальными культурными трансформациями, которые начинаются в девятнадцатом и в полной мере осуществляются в двадцатом веке, связаны современные поиски описания смысла и значения, абсурда и нонсенса.

Смысл и интеркультура

Проблема соотношения смысловых структур до ситуации интенсификации межкультурной коммуникации решалась двояко: либо постулировалось превосходство одних культур над другими, либо предполагалось, что все культуры по-своему развертывают одни и те же смыслы. На раннем этапе развития культур господствовало представление о приоритете собственной культуры над другими (суждения, подобные тому, что «грек более цивилизован, чем варвары, а потому он лучше видит суть вещей»). Впоследствии, с развитием связей между культурами, а в особенности в результате экспансии (в том числе военной) одних культур на другие предполагалось, что определенная культура (не обязательно собственная, но — доминирующая, такая как античная, римская или арабская) в большей степени способствует постижению смысла, чем другие (в качестве абсурда представали все специфические особенности других культур). В представлении о значении культуры первостепенную роль играл язык. В различных регионах средневекового общества латинский, древнегреческий и арабский языки доминировали как главные носители смысла (в том числе религиозного). По отношению к другим языкам они выступали мерилом организации смысловых структур, значений и, соответственно, определения бессмысленного или абсурдного.

Ситуация радикально изменяется в эпоху Просвещения. На место представления об иерархии культур в соответствии с глубиной усмотрения ими смысла приходит постулат равноправия культур в постижении смысла. Поскольку смысл диктуется опытом и разумом, то принципиально любая культура может быть ареной разворачивания единого универсального смысла. Правда, при этом практически всегда утверждается, что в одних культурах в результате специфического исторического развития, особой организации практической и теоретической деятельности, пространство смысла раскрывается более адекватно, чем в других (абсурд как противоречие универсальному смыслу может все же характеризовать всякую, в том числе высокоразвитую культуру). Образцом культурного развития выступают западноевропейские культуры, однако предполагается, что всякая культура в своем развитии способна достигнуть той же степени постижения смысла, что и «образцовые».

Интенсивные процессы взаимодействия между западноевропейскими и восточными культурами, а в еще большей мере этнографические исследования ставят под вопрос приоритет смысловых структур западноевропейских культур, а также универсальность смысла вообще. Становится ясно, что различия между культурами нельзя сводить только к отличию в том, что представлялось несущественными факторами (быт, техника или незначительные культурные программы). Напротив, различия касались самого существенного — представлений о сверхъестественном и естественном порядках мира. Что касается религии, то нельзя было больше утверждать, что христианский смысл культа воспринимаем всеми народами одинаково (в частности, это выразилось в появлении таких «странных» значений, как «чернокожий Христос» или «жаркий рай»), и тем более, что именно христианство преобладает над другими религиями в вопросе смысла (детальное изучение восточных религий выявило их глубокую философскую проработанность, что же касается точности используемых в них знаний, то зачастую они демонстрировали даже большую точность, например в вопросе хронологии). С другой стороны, попытка говорить о различных именах для единого Бога оказалась также несостоятельной (в свете принципиальной неантропоморфности Бога в ряде религий, прежде всего в исламе, или даже невозможности его выделения в качестве уникального существа, а также в связи с существенной неоднозначностью его основных значений в различных религиях)[425]. Все это заставляет рассматривать культуры как уникальные явления и делает

необходимыми включенные исследования (подобные проводимым в феноменологической социологии, этнометодологии и т. д.).

Интересной с точки зрения трансформаций видения культур в XX в. предстает концепция Шпенглера, одна из последних попыток усмотрения универсальных смысловых параллелей между разными культурами (в особенности между так называемыми «великими культурами») при одновременном признании нередуцируемого своеобразия («души») каждой из них. Шпенглер, правда, сильно недооценивал межкультурную коммуникацию: с его точки зрения, культуры могут обмениваться только технологиями, но не существенными культурными программами [426]. Впоследствии именно обмен культурными программами, взаимодействие и взаимная их трансформация становятся важными темами гуманитарных исследований[427].

В межкультурном взаимодействии выделяются два связанных процесса, определяющих лицо современных культур, — вестернизация и глобализация (речь идет не только о социальных структурах, но также и, например, об информационной среде, искусстве и пр.). В определенном смысле оба эти процесса являются отголосками двух первичных представлений о соотношении культур. Если вестернизация — результат рудиментарного, но все еще активно употребляемого представления о том, что одни культуры превосходят другие в вопросе смысла (и выработанного на этой основе европоцентризма[428]), то глобализация предполагает просвещенческий идеал универсального смысла. Впрочем, и в том и в другом случае утверждается единство смысла для всех культур, что подвергается резкой критике как среди интеллектуалов, так и в среде публичной политики.

Разработка альтернативных способов осмысления культурной коммуникации во многом остается лишь перспективой для гуманитаристики, однако уже сейчас можно говорить о двух подходах, заявивших о себе в исследованиях межкультурной коммуникации. Речь идет об акцентировании исследований на взаимной дополнительности и на диалоге культур. Родство этих подходов несомненно: они одинаково признают нередуцируемое многообразие разных культур, утверждают неоднозначность смысла при существовании единого его поля. Но при этом первый подход отмечает, что разные культуры взаимно дополняются в вопросе смысла, отсылая друг к другу на уровне отдельных значений, и весь этот процесс в целом вырисовывается как специфическая «полифония»[429], «контрапункт», «полисемия», «полилог», или «интер(гипер)текст». Данный подход исследует не инвариант, а вариации значений, не денотат, а коннотаты. Эта

концепция, наиболее полно разработанная в постмодернистской философии (прежде всего в постструктурализме), представляет смысл как рождающийся в сочетании зачастую несовместимых значений, в котором ни одно значение не может рассматриваться как исключительное или главенствующее[430]. В некоторых случаях даже утверждается необходимость отождествления смысла с сигнификацией[431]. Что касается абсурда и нонсенса, то они предстают в качестве маркера границы смыслополагания той или иной культуры (как семиотической системы), будучи в сущности связаны с образом другой культуры: то, что в рамках одной культуры осмысленно, в другой — бессмысленно, что в одной абсурдно, в другой истинно. Более того, абсурд и нонсенс указывают на пространство разрыва и согласования, подчеркивая несоответствие, но одновременно и взаимную ориентированность культур. В определенном смысле абсурд показывает также свободу человека от семиотических систем[432]. Такой подход[433], чрезвычайно широко распространенный в современной гуманитаристике, все же по сути остается неполным без представления о динамике диалога культур.

Другой подход придает большое значение диалогу между культурами. В рамках межкультурного диалога не просто выявляются, но активно трансформируются смысловые структуры культур, появляются не только отдельные новые значения, но идет их активное умножение. В процессе диалога культуры самоорганизуются и формируют образы друг друга (при этом их агенты начинают лучше понимать смысл как собственной, так и чужой культуры) в процессах аккомодации, аккультурации, ассимиляции и адаптации. Этот подход представляет взаимодействие культур как процесс чрезвычайно динамичный, что заставляет постоянно прогнозировать перспективы развития культур и возникновение новых форм их диалога. Учитывая масштаб таких взаимодействий, можно говорить о том, что основной чертой отношения к смыслу в настоящую эпоху является межкультурный диалог о нем[434]. Абсурд и нонсенс в рамках этого подхода предстают не просто как маркеры другой культуры, но как задача осмысления (развития) для данной культуры (нечто вроде «мыслю, потому что абсурдно»). Эта диалогическая модель по сути попросту дополняет постмодернистское видение ситуации смысла в контексте межкультурного диалога.

Таким образом, хотя в современной культуре и сохраняют важное значение претензии на единство смысла — на тотальную (общезначимую) семиотическую систему (что реализуется в процессах вестернизации и глобализации), однако при этом

происходит выработка альтернативных способов осмысления, настаивающих на нередуцируемом разнообразии поля смысла (полиморфизме семиотических систем, дополняющих или развивающих друг друга и тем самым расширяющих поле смысла). Среди программ, относящихся к одной из этих альтернатив, видное место занимают эксперименты Виктора Пелевина.

Пелевин и знаки

С некоторых пор недоверие философии оказывается более или менее распространенной позицией интеллектуалов. Конечно, речь может идти об исследовательской недобросовестности тех, кто называет себя философами, или о том, что философия сыграла свою роль и перестала быть актуальной вообще (позитивистский взгляд). Пелевин также не доверяет философам[435]. Правда, такое недоверие связано не с дисфункциональностью философии, но, напротив, с тем, что она слишком хорошо выполняет свою задачу — создает то, что мы считаем «миром»[436]. Речь здесь, конечно же, не о мире, а о специфическом способе доступа к нему, который в философии Камю обозначался как абсурд[437]. Но если для Камю абсурд — неизбежная судьба человека в мире, то для Пелевина утверждение такой логики — скверное дело философии, что следует дезавуировать и критиковать[438]. Представление, что невозможно никакое непосредственное отношение с миром (и, соответственно, что детский опыт — чистейшей воды иллюзия), для Пелевина не более чем подмена реальности, утверждение вместо нее иллюзий, снов[439]. Для того чтобы поддерживать режим абсурда в отношении с миром, необходимо такое представление, которое бы опосредовало это отношение[440]. Здесь имеется в виду не какое-то одно конкретное представление, значение или знак, а все общезначимое пространство смысла, поскольку, отрицая одно представление, мы утверждаем другое и тем самым оказываемся по-прежнему не способны вырваться к реальности. Можно сказать, что в корне недоверия философии у Пелевина лежит неприятие любых философских концепций.

Говоря о мысли без концепций или чистой мысли, невольно думаешь, что Пелевин утверждает смысл без значения. Эту парадоксальную претензию долгое время питала восточная мысль, что делало ее весьма сходной с вышеописанным христианским пониманием смысла — говорить о неизречимом, называя не поддающееся именованию[441]. Правда, в отличие от

сакрального абсурда в христианстве, у Пелевина, как и в ряде восточных учений (речь, конечно, идет прежде всего об оказавшем определяющее влияние на Пелевина (чань)буддизме), абсурд предстает неизменным свойством повседневного мира, утверждением неприемлемости мира для человека. Абсурд утверждается не только в концепциях философов, но во всех используемых в обыденной практике знаковых системах (здесь имеет место специфический круг: чувство абсурда в обыденном сознании стимулирует философию абсурда, и наоборот). Однако важно то, что этот абсурд привычно воспринимается как смысл всей действительности и для утверждения подлинного смысла оказывается необходимым разоблачить абсурд как таковой.

Разоблачение абсурда у Пелевина подразумевает дискредитацию значений и их систем [442]. При этом он широко использует технику, которую я в дальнейшем буду называть «подлогом» [443].

Элементарное применение этой техники состоит в том, что замена одних слов другими создает напряжение (или, пользуясь терминологией Лотмана, «смысловой взрыв») между привычной и актуальной речью, которое вызывает по меньшей мере смех[444], а по большей — отчуждение значений как таковых.

Поскольку примерами такого рода пестрит вся проза Пелевина, рассмотрим только один фрагмент из рассказа «День бульдозериста», в котором встречаются одновременно два способа применения этой техники:

> Это Васька предложил, из «Красного полураспада»… Умный, май твоему урожаю…
>
> Иван вспомнил — так называлась заводская многотиражка, которую ему пару раз приходилось видеть. Ее было тяжело читать, потому что все там называлось иначе, чем на самом деле: линия сборки водородных бомб, где работал Иван, упоминалась как «цех плюшевой игрушки средней мягкости», так что оставалось только гадать, что такое, например, «цех синтетических елок» или «отдел электрических кукол»… [445].

С одной стороны, Пелевин здесь приводит весьма специфическое ругательство (кроме «май твоему урожаю» в рассказе встречаются также «май его знает», «труд твоей матери» и пр.). В этом ругательстве один из важных знаков советской идеологии подменяет мат (в отличие от контаминаций типа *блин, елки-палки, японский городовой* и др., данный случай может быть представлен как применение тактики семиотической игры, когда

один перенасыщенный значением знак используется вместо другого). При этом Пелевин не только осмеивает советский лексикон, но также показывает и условность мата (часто кажущегося универсальным кодом в русскоязычных странах). Однако в данном случае смысл замены прозрачен. Другое применение подлога, которое Пелевин использует в данном фрагменте, состоит в том, что читателю предлагается по заданной модели самому найти скрытое значение «цеха синтетических елок» или «отдела электрических кукол» (при этом вряд ли стоит говорить, что в данном случае у всех читателей возникнет одинаковая интерпретация).

Однако Пелевин не останавливается на этом элементарном уровне, практикуя подлог на уровне отдельных частей или даже произведений в целом. Ярким примером этого являются рассказы «Ника» и «Зигмунд в кафе». Однако в некотором смысле можно говорить о том, что эта техника является нервом всех произведений Пелевина. При этом цель, преследуемая Пелевиным, выходит за пределы только игры значений или фиксации двусмысленности ситуации, он пытается осуществлять нечто вроде терапии, излечения от болезненного влияния многочисленных семиотических систем (пациентом выступает сам Пелевин и любой его читатель), и именно поэтому его тексты производят такой большой общественный резонанс[446]. Подлог — это техника работы со значениями, которые представляются как сами по себе подложные, это старый русский принцип «клин клином вышибают». Но терапия от неврозов, которые суть результаты деятельности семиотических систем (и в особенности от того, что в постмодернистской критике именуется «метарассказом»), — не конечная цель работы Пелевина.

Как и всякая критика метафизики, подход Пелевина утверждает специфическую ей альтернативу. Чем же она существенно отличается от постижения смысла в философской традиции? Прежде всего очевидно, что Пелевин принципиально критичен по отношению к античной традиции регистрации тотального порядка, универсального смысла. Универсальность смысла означала бы, что критика значений должна ограничиваться их исправлением, но Пелевин говорит не об их исправлении, а об отказе от них. Здесь Пелевин ближе христианской концепции смысла. Но с его точки зрения абсурд свойствен не сверхъестественному, а, напротив, естественному [447]. Кроме того, если в христианстве утверждается возможность исправления имен (с точки зрения усмотрения их изначального единства с универсалиями или согласованием имен в различных языках), то Пелевин не придает этому никакого значения

(основное значение знака — в том, что он выводит за пределы всяких значений). Более того, Пелевин недолюбливает философию и за попытку создать некоторую всеобщую семиотическую систему, поскольку его задачей выступает десемантизация сознания[448].

Очевидно, следовательно, его отрицательное отношение ко всякой попытке утверждения единства смысла в межкультурной коммуникации — посредством абсолютизации одной из культур или отстаивания некой универсальной семиотической системы. Однако нельзя сказать, что Пелевин утверждает смысловое разнообразие, напротив, он говорит о едином смысле, с которым многообразие семиотических систем разных культур связано в очень слабой мере. Такая связность определяется тем, как каждая из культур ограничивала себя в постижении подлинного смысла (вопрос непостижимости метафизического порядка или отсутствия адекватных имен для его описания), т. е. как каждая культура выявляла собственную абсурдность[449]. Поскольку реализовать эту тенденцию самостоятельно может весьма небольшое количество культур, то здесь чрезвычайно большое значение приобретает межкультурное взаимодействие. Но, в отличие от постмодернистского или диалогического видения интеркультуры, согласно Пелевину, важную роль она играет именно потому, что различные культуры доказывают абсурдность друг друга и тем самым освобождают путь к смыслу[450]. В культурах, включенных в интеркультуру, уже никому не надо доказывать, что значения относительны и чаще всего вообще произвольны.

Нельзя сказать, что Пелевин вообще исключает метафизику. Скорее, речь идет о принципиально ином регистре метафизики — без создания какой-либо семиотической системы описания сверхъестественного порядка[451]. Отрицать метафизический план столь же нелепо, сколь отвергать реальность мира, — такое отрицание необходимо создает заменитель метафизики, утверждает новый метанарратив или новую форму метафизики, что прекрасно видно на примере всех критик метафизики в философии XIX–XX вв.[452] С другой стороны, говорить о том, что та или иная семиотическая система (концепция, культура) адекватно описывает сверхъестественный порядок, — значит сводить его к нашим абстрактным фантазиям об универсальности. В той мере, в какой Пелевин показывает нам ограниченность смысла наших значений, знаковую пустоту, он осуществляет философскую задачу, будучи менее конъюнктурен, чем его многочисленные критики. И еще важнее понять, что «Пелевин» — это знак, который, как и все прочие, абсурден и к

смыслу никакого отношения не имеет[453].

Литература

Арнольд 1999 — *И. В. Арнольд.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб., 1999.

Барт 1994 — *Р. Барт.* Избранные произведения: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Библер 1991 — В. *С. Библер.* От наукоучения — к логике культуры. М., 1991.

Б юл ер 1993 — *К. Бюлер.* Теория языка: Репрезентативная функция языка. М., 1993.

Горский, Петров 1987 — Философия. Логика. Язык / Общ. ред. Д. П. Горского, В. В. Петрова; Сост. и предисл. В. В. Петрова. М., 1987.

Делёз; Фуко 1998 — Ж. Дела. Логика смысла. *М. Фуко.* Theatrum philo-sophicum.М., 1998.

Камю 1990 — А. *Камю.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990.

Карнап 2000 — *Р. Карнап.* Значение и необходимость. Биробиджан, 2000.

Клюев 2000 — *Е. В. Клюев.* Теория литературы абсурда. М., 2000.

Коган 1992 —*Л. Н. Коган.* Социология культуры. Екатеринбург, 1992.

Кэрролл 1978 — Л. Кэрролл. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1978.

Леонтьев 1975 — А. *Н. Леонтьев.* Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975.

Лотман 1992 — *Ю. М. Лотман.* Избранные статьи. В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культур, Таллинн, 1992.

Михайлов 1992 — *В. А. Михайлов.* Смысл и значение в системах речемыслительной деятельности. СПб., 1992.

Можейко 1999 — *М. А. Можейко.* Становление теории нелинейных динамик в современной культуре. Мн., 1999.

Ницше 1990 — *Ф. Ницше.* Так говорил Заратустра. М., 1990.

Опарина 1999 — Язык и культура/Отв. ред. Е. О. Опарина. М., 1999.

Пелевин 1999 — *В. Пелевин.* Чапаев и пустота. М., 1999.

Пелевин 2001 — *В. Пелевин.* Generation «П»; Рассказы. М., 2001.

Пирс 2000 — *Ч. С. Пирс.* Избранные философские

произведения. М., 2000.

Подорога 1995 — *В. Подорога.* Выражение и смысл. М., 1995.

Пугачева 2000а — *Т. Пугачева.* Особенности творческого метода В. Пелевина // Славянсюя лггэратуры у кантэксте сусветнай. Ч. 2. Мн., 2000.

Пугачева 20006 — *Т. Л. Пугачева.* Языковые проблемы в прозе В. Пелевина// Русский язык в изменяющемся мире. Ч. 2. Мн., 2000.

Смирнов 1999 — *И. Смирнов.* Homo homini philosophus… СПб., 1999.

Смирнов, Васюков, Шульга 1999 — Философия и логика Львовско-Варшавской школы / Сост. В. А. Смирнов, В. Л. Васюков; Отв. ред. Е. Н. Шульга. М., 1999.

Фреге 1997 — *Г. Фреге.* Избранные работы. М., 1997.

Хин-шун 1972 — Древнекитайская философия: Собрание текстов. В 2 т. / Сост. Ян Хин-Шуна. Т. 1. М., 1972.

Шпарата 2000 — *О. Шпарага.* Введение в теорию *пустоты* (развернутую в романе В. Пелевина «Чапаев и пустота») //Топос. 2000. № 3.

Шпенглер 1998 — *О. Шпенглер.* Закат Европы. Мн., 1998.

VIII
Абсурд и мистическая мысль

Нора Букс (Париж)
Имя как прием
К разгадке псевдонима Даниила Хармса

И приди, взгляни на тайну слова.

Зоар, 1,1196

Эта небольшая статья содержит претенциозную заявку: подойти к исследованию поэтики Хармса в свете увлечения писателем еврейской религиозной мистикой, талмудической литературой и языком Торы. До недавнего времени некоторые опознанные следы древнееврейского языка в сочинениях Хармса, всегда с трудом прочитываемые в фонетической регистрации русского и, в силу искажения огласовкой, часто ошибочно переводимые, неизменно объяснялись интересом Хармса к оккультным наукам и магии и не отделялись от свидетельств, уводящих, например, в область египтологии. Исключением является книга М. Ямпольского, в которой отдельные приемы и образы Хармса, восходящие к иудаизму, рассмотрены в свете еврейской средневековой философии и религиозной символики[454] Но в целом подтекст еврейской мистики в творчестве Хармса пока едва обозначен, и соответственно не осмыслена его роль в художественной лаборатории писателя.

О значимости этого источника у Хармса свидетельствуют его записные книжки, недавно опубликованные, где в характерной для автора манере краткого конспектирования приводится информация по истории Талмуда, упоминаются жанры раввинистической литературы, Аггада. В них отражен острый интерес Хармса к Зоару, главному каббалистическому тексту, и к трудам о каббале, интерес к литературе на иврите и идише, к занятиям древнееврейским, и на страницах хармсовских книжек даже находятся образчики литературной игры на этом языке. Записи Хармса — следы занятий, чтений и размышлений, которые не могли не оказать влияния на его творчество.

Набоков говорил, что литературное расследование подобно полицейскому. Предлагаемая статья — первый его шаг. Цель, как и водится, выяснение имени, литературного имени писателя.

В истории русской словесности псевдоним Даниила Ивановича Ювачева относится к числу нераскрытых. Эзотерический характер творчества писателя убеждает, что псевдоним был для него не просто литературной маской,

подчиненной эстетическим императивам.

Хармс выбирает псевдоним с первых литературных опытов. Как пишет Сажин, впервые он появляется в виде трех латинских букв — DCH — в произведении 1922 года [455], видимо, инициалов уже найденного к тому времени имени: Daniel Charms.

Согласно Ж.-Ф. Жаккару, английский вариант псевдонима фигурирует под рисунками 1922 года, а в 1924 г. — на первой странице записной книжки[456].

Имя *Даниил Хармс* писатель сохраняет практически в течение всей жизни, а в определенный момент даже заносит его в паспорт. Однако псевдоним этот у Ювачева не единственный. В общей сложности исследователи насчитывают их около тридцати [457], но почти все, за исключением «детских», произрастают из главного — Даниил Хармс. Так, например, писатель вводит в имя вторую букву: Даниэль Хаармсъ, Хаармс или Ххармс; пишет свой псевдоним на манер фамилии героя Конан Дойля, чей костюм в это время носит: Хормс, Хоермс (что может быть понято как стремление к единой маске, вербальной и визуальной); пишет имя по-английски — Charms — или в русской орфографии воспроизводит его фонетические французский и английский варианты — Шарм, Чармс, — создавая из разных языков, как из разных материалов, копии; внедряет первый слог имени в написанный в орфографии русского французский вариант псевдонима — Шар-да-м[458] — или составляет псевдоним из повторения первых трех букв имени: Даниил Дандан. Под отдельными текстами встречаются: Даниил Протопласт, Даниил Заточник, Дукон-Хармс, Гармониус[459].

Ясно, что Хармс придумывает не разные псевдонимы, а множит варианты одного, создает имена-паллиативы основного, возможно в подражание сакральному образцу. Представляется, что и сам хармсовский прием образования литературных масок путем буквенных или языковых манипуляций восходит к каббалистической практике, где потаенный мистический смысл слов добывают посредством перестановки и комбинирования букв.

В записной книжке Хармса (8, л. 53) встречается образчик такого словотворчества, но не по-русски и не на иврите, а на языке идиш, который Хармс, видимо, слышал в быту и, надо полагать, не особенно отличал от древнееврейского. Запись сделана в фонетической регистрации русского:

Ахохм — остряк
Ахосм — жених
Азохн — вей[460].

Последняя пара — восклицание сожаления на идише. Три паронима образуют комический сюжет в миниатюре.

Надо полагать, что к каббале восходит и встречающийся у Хармса прием удвоения буквы в слове, который понимается как графический знак божественного присутствия. Вводя его в фамилию (Хаармсъ), писатель семантически уравнивает ее с именем: Даниэль, последний слог которого *Эль* (-el) — одно из имен Бога на древнееврейском [461]. Отмечу, что имя писателя в подписи 1931 года появляется в этой древнееврейской ветхозаветной форме Daniel[462].

Скрытая символическая симметрия этого варианта псевдонима закреплена графически — Даниэл**ь** Ххармс**ъ**. Стремление сохранить симметрию, или равновесие с «небольшой погрешностью», по Я. Друскину[463], встречается и в псевдониме: Д. Хармс-Шардам (где второе имя, перевод на французский первого, приведено в регистрации русского — Шарм — и включает первый слог имени — *Да-*).

Но, как уже было сказано выше, главным литературным именем писателя на протяжении всего его творческого пути остается Даниил Хармс.

В хармсоведении известно несколько прочтений этого таинственного псевдонима.

Исследователи считают, что смысл его заявлен самим автором. Так, Ж.-Ф. Жаккар полагает, что слово образовано от английского слова charm[464], А. Александров — от французского charme[465].

Однако предлагаемое толкование противоречит в первую очередь эзотерическому характеру творчества писателя. Трудно согласиться, что Хармс, культивировавший поэтику тайны, создавший собственную тайнопись, сам раскрыл смысл псевдонима, приведя его в переводе на им же указанный язык.

Как человек, увлекавшийся мистикой, внимательно изучавший каббалу, Хармс верил, что магическая сила избранного имени, его защитная и креативная энергия сохраняются лишь при условии смысловой герметичности, непрочитываемости слова. Отношение к имени как к знаку, определяющему судьбу, отражено в записи, сделанной писателем 23 декабря 1936 года: «Вчера папа сказал, что пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды»[466].

Очевидно, что демонстративное воспроизведение имени в орфографии английского или французского служит у Хармса не семантическому опознанию, а наоборот, множит прием сокрытия имени в другом языке. Этот «другой» язык, в силу своей неузнанности, обретает смысл тайного кода, шифрует слово,

сообщает ему магическую силу заклинания. Таких примеров в текстах Хармса немало. Один из них — фрагмент «Все люди любят деньги». Он заканчивается словом *Шибейя,* словом на древнееврейском. Хармс маскирует слово посредством фонетической регистрации и орфографии русского. Отличная от иврита огласовка вводит в заблуждение комментаторов: так, Сажин переводит слово как «что проблема!»[467], что звучит неправильно и странно как на иврите, так и по-русски и семантически не встраивается в текст.

Отказ от огласовки и перевод в орфографию иврита обнаруживает правильное слово — shvua (*швуа*) «клятва». Она произносится в тексте в подкрепление сказанного. Будучи неузнанным, слово остается «неувиденным» в произведении, как деньги для рассказчика («Я же не отдаю деньгам особого внимания и просто ношу их в кошельке или в бумажнике, и по мере надобности, трачу их» [468]). Можно предположить, что самим приемом Хармс закрепляет заявляемый отказ от идолопоклонничества, одну из главных заповедей Торы. Семантическая герметичность слова обусловлена его сакральным содержанием: клятва, согласно Галахе, законодательной части Талмуда, позитивная заповедь Торы и всегда, явно или неявно, содержит Имя Всевышнего. Сокрытие слова в другом языке может быть понято как художественная форма соблюдения запрета произнесения Священного Имени[469].

Перевод высказывания на другой язык отожествляется у Хармса с переключением его в другой смысловой регистр. Так, в письме к Поляковой от *2* ноября 1931 года[470] Хармс рассказывает о своей любви к первой жене: «Это была Эстер (в переводе на русский звезда) (Примечательно, что имя осознается Хармсом как маска, скрывающая истинное значение слова, отсюда указание на прочтение имени в переводе. — *Н. Б.)*… Мы разговаривали с Эстер не по-русски, и ее имя я писал латинскими буквами…». Как и в случае с псевдонимом, язык высказывания умалчивается. Надо полагать, им был французский, так как Эстер Русакова была французской еврейкой, эмигрировавшей в Россию в 1919 году[471]. Биографический факт осмысляется литературно: любовь говорит на языке, отличном от общего, всем понятного, бытового.

Далее Хармс пишет, что из латинских букв имени Эстер он сделал монограмму и получилось изображение окна. Графическое воспроизведение имени превращает его в зримый знак, смысл которого вытесняется в отдаленное пространство, скрывается: звезда становится невидимой и представляется автору «далеким раем». (Ср. в приведенном выше варианте псевдонима (Даниэль

Ххармсъ) аналогичное сокрытие высокого смысла слова при сохранении визуальной доступности графического знака.)

Мысль о возможном поиске значения псевдонима в других языках высказал Сажин[472]. Он предложил два возможных ответа: санскритское Dharma, означающее «религиозный долг» и его исполнение, «праведность», и ивритское Herem, означающее, как пишет Сажин, «отлучение от синагоги»[473]. Надо полагать, что под «синагогой» комментатор имеет в виду общинную организацию евреев, в этом значении слово возникает в период эллинистической диаспоры (его греческое происхождение свидетельствует о сильном влиянии эллинистической культуры на иудаизм) и сохраняется на протяжении веков[474].

Herem, — отлучение от общины, мера, принимаемая религиозным судом, могла налагаться и на книги. Так, в начале XIII века, в результате дискуссий, в которых участвовали почти все еврейские общины, философия Моше Маймонида была признана реальной опасностью для религии и herem был наложен на его книгу «Путеводитель растерянных»[475].

Однако оба слова, привлеченные исследователем по принципу фонетического сходства с именем, не объясняют возможный их выбор в качестве псевдонима и тем более не раскрывают смысл псевдонима в контексте творчества писателя.

В литературе о псевдонимах пример Хармса часто рассматривают как образец эстетической игры [476]. Вопрос кажется гораздо сложнее.

Напомню, что псевдоним писателя Даниила Ивановича Ювачева состоит из двух слов, и первое — его настоящее имя. Сохранение реального омонима в псевдониме — доказательство его значимости для носителя. Это подтверждают свидетельства мемуаристов и факты биографии писателя.

Хармс родился в день памяти ветхозаветного пророка Даниила и был назван в его честь. Хармсоведы обычно приводят свидетельство отца писателя, которому за две недели до рождения сына во сне явился пророк Даниил. Сон был воспринят как пророчество. Для самого Хармса пророк Даниил был важной знаковой фигурой. Ямпольский полагает, что Хармс «сознательно идентифицировал себя с библейским Даниилом»[477] и это узнается в постоянной оглядке писателя на ветхозаветный образ при выборе жизненной и художественной стратегии.

Стремление к отождествлению, возможно, определило и решение молодого Ювачева избрать псевдоним. Как известно, Даниил по приказу царя Навуходоносора, в числе отроков «красивых видом и понятливых для всякой науки» (Дан 1 4) был привезен из Иерусалима в Вавилон, где сообразно с вавилонским

обычаем был переименован в Валтасара.

Вся его деятельность тайноведа и волхва проходила под псевдонимом. Однако на протяжении всего повествования Даниил постоянно выступает под двумя именами, настоящим и принятым, что, фактически, и было повторено Хармсом.

Даниилу, единственному из отроков (остальные получают арамейские имена), Навуходоносор дает имя вавилонского бога Beltchazar. Имя расшифровывается как «бог, который хранит сокровища Вавилона»[478].

Такую модель — называние Бога в имени, данном при рождении (Дани-Эль), и языческого бога в псевдониме — Хармс рекреирует в одном из вариантов. Публикаторы архивов обнаружили в бумагах Хармса 1924 года рисунок с подписью «Тот». Тот — египетский бог мудрости, счета и письма[479], в оккультизме «отожествлялся с греческим Гермесом, посланцем Зевса, „хозяином тайн“»[480] и Гермесом Трисмегистом[481], которому приписывают авторство раннего герметического произведения «Божественный Пимандр». В записных книжках Хармса есть запись, подтверждающая продуманный ход шифровки подписи:

> Гермес-Тот (Тотем)
> Гермес-Трисмегист[482].

Велик соблазн увидеть в псевдониме писателя *Хармс* имя Hermese. Однако предположение не выдерживает проверки, ибо любое саморазглашение псевдонима, как и объяснение судьбоносного слова, для Хармса исключено, а подпись «Тот» напрямую связывает Hermese с Хармсом. Вариант практически предвосхищает другой опробованный обманный ход, но воспроизведенный в обратном порядке: *Хармс — Charms — чародей.*

Структурной отсылкой к образу пророка Даниила может являться характерный для жизненной и писательской стратегии Хармса прием сокрытия идентичности. Как известно, Даниил остается верен своему Богу и не прикасается к пище с царского стола. Бог за верность дарует отрокам «знание и разумение всякой книги и мудрости, а Даниилу еще даровал разуметь и всякое видение и сны» (Дан 117). Даниил разгадывает пророческие сны царя Навуходоносора, тайна первого сна открывается ему в ночном видении (Дан 2 19) (ср.: сон — излюбленная форма в творчестве Хармса), и, единственный из мудрецов — придворные чародеи оказываются бессильны[483], — прочитывает таинственную надпись, появляющуюся во время пира Валтасара на стене царского чертога: «мене, мене, текел, у

парсин» (Дан 5 25). (Отмечу по ходу, что прием шифровки смысла посредством буквенных перестановок становится одним из частотных в поэтике Хармса.) Творческое вчитывание писателя в Книгу пророка Даниила исключает возможный выбор в качестве псевдонима слова «чародей», в библейском тексте оно соотносится с магической несостоятельностью[484].

Связью с фигурой пророка Даниила обусловлены в сочинениях Хармса некоторые сквозные образы и тематические мотивы, например мотив окна. К пророку Даниилу восходит в иудаизме традиция обязательных окон в молельном доме, обращенных в сторону Иерусалима. Галаха опирается на образец, заданный в стихе 10 главы 6 Книги Даниила, где описана его молитва, которую Даниил, рискуя жизнью, ибо нарушает запрещение царя Дариуса, отправляет в своем доме: «окна же в горнице его были открыты против Иерусалима» (Дан 6 10). Текст Хармса, датируемый 1931 годом, «На сиянии дня месяца июля говорил Даниил с окном…» воспроизводит ветхозаветную ситуацию[485].

Два имени, образующие псевдоним, тесно связаны, и первое содержит указание на прочтение второго. Это указание — язык. Книга пророка Даниила, позднейшая в библейском каноне написана в основном на иврите. Исключение составляют главы 2 (начиная с 4-го стиха) — 7, они написаны по-арамейски.

Судя по записным книжкам, Хармс много занимался древнееврейским языком и каббалой. В текстах его встречаются слова на иврите, как правило искаженные и тем самым засекреченные огласовкой и регистрацией в фонетике русского. Интерес к ивриту Хармс, возможно, унаследовал от отца. Иван Павлович Ювачев, автор религиозно-мистических сочинений и проповеднических статей, подписывался псевдонимом Миролюбов.

Е. Строганова в статье «Из ранних лет Хармса» приводит надпись на обложке дневника И. Ювачева на иврите, которую прочитывает как «мир и любовь», слова, по мнению исследовательницы, объясняющие происхождение псевдонима[486].

Однако толкование это упрощенно и неточно. На титульном листе дневника Ювачева-отца за январь 1890 — сентябрь 1892 г., хранящегося в Государственном архиве Тверской области (ф. 911, оп. 1, ед. хр. 4, тетр. 20), слова «shalom ve ahava» (мир и любовь) приведены скорее в качестве главного тезиса системы воззрений, изложенной в дневнике, а ниже, под датами значится приведенное на иврите имя, которое прочитывается как *Йоханан Бен-Полом* или, с некоторой оговоркой, как *Йоханан Бен Павлом.*

В этом последнем варианте оно выступает как подобранный Ювачевым ивритский фонетический эквивалент русского имени Иван Павлович (*Йоханан Бен Павлом — Иван сын Павла)*. Имя на иврите несет функцию тайного мистического знака автора дневника, а псевдоним *Миролюбов* является его русской маской. Некоторая аналогия в выборе основного имени, смысл которого скрыт в древнееврейском языке, встречается и у Хармса.

Обращение к изучению древнееврейского и каббалы могло быть объединено для Хармса все той же фигурой пророка Даниила. Известно, что название главной книги каббалы Зоар (Сияние) взято из книги Даниэля: «И разумеющие воссияют как сияние (зоар) небосвода, а приводящие к праведности многих как звезды в вечности века» (Даниэль 12 3). Кроме того, согласно преданию, с которым Хармс мог познакомиться в книге Папюса, «каббала, утраченная евреями в период вавилонского пленения, сохранилась в халдейской академии и была передана Ездре главой магов — великим пророком Даниилом»[487].

На знаковом уровне обращение Хармса к древнееврейскому определялось высокими религиозными коннотациями этого языка, а также его неограниченными возможностями буквенного и семантического варьирования. Несомненно, что для Хармса древнееврейский был интересен еще и как консонантный язык, усложняющий поиски правильного прочтения слова. Хармс знал из каббалы, что магическая сила слова может быть реализована только при правильном его произнесении.

На консонантное происхождение псевдонима указывает необычная для русского, но естественная для иврита последовательность в имени трех согласных *р-м-с.* В первом же слоге — — *ха-* узнается детерминантный префикс *ha-,* определяемый каббалой как **звук до звука**, означающий «саму возможность звучания»[488] и соответствующий определенному артиклю в западноевропейских языках. Найденный язык псевдонима, иврит, обнаруживает слово, выбранное Хармсом, — haremez, что в переводе означает «намек», «аллегория». Детерминантный префикс *ha-* тут обязателен, ибо слово сочетается с предшествующим ему именем собственным, и псевдоним можно перевести как «Даниил намек (-аллегория)». Три согласные *Рейш* (Reish), *Мем* (Mem) и *Заин* (Zain) образуют корень. Хармс записывает слово в русской орфографии и по принципу материального произношения, поэтому *з* в его варианте записи превращается в *с.* Это объясняется закономерностями фонетики русского у согласно которым в финальной позиции звонкий звук оглушается. Фонетическая реализация слова вообще характерна для поэтики Хармса. Так возникают в его текстах

такие слова как *скасска, салома, тапор, итти, буттои* др. Однако материальное произношение меняет смысл слова на иврите, и оно получает неожиданное и нежелательное для носителя семантическое наполнение, которое, должно быть, и имел в виду отец писателя. Корень *remes,* но уже с буквой sameh, несет идею унижения и гибели; так, производное от него слово nirmas означает «быть затоптанным».

Одним из распространенных приемов шифровки смысла у Хармса является палиндром. Палиндром в случае иврита, языка с направлением чтения справа налево, приобретает дополнительные художественные возможности, и Хармс мастерски использует их в случае с псевдонимом. Выбранное слово на иврите и записанное в русской орфографии обнаруживает новый смысл, когда прочитывается согласно правилу иврита. Палиндромный вариант слова *remez — zamar.* певец, исполнитель, играющий на инструментах, образ, соотносимый в европейской культуре с Орфеем. Маркирование определенности осуществляется тут посредством префикса, псевдоним переводится как *Данишл певец.*

Косвенное подтверждение предлагаемого прочтения псевдонима обнаруживается в записных книжках Хармса. У записи есть предыстория. В тексте «Чинари», составленном из нескольких вариантов записей 1950–1970 годов, Друскин пишет, что Липавский ввел термин «вестник» как имя для существа из воображаемого соседнего мира (букв, перевод греч. *ἄγγελος* «ангел»).

> Но с Ангелами вестники не имеют ничего общего. Вестники именно существа из воображаемого мира, с которыми у нас, может быть, есть что-то общее, может быть, они даже смертны, как и мы, и в то же время они сильно отличаются от нас (…) Возможно, что вестниками из неизвестного нам соседнего мира являются и четыре действующих лица из произведения Введенского «Четыре описания» (1931). Их имена: Зумир, Кумир, Тумир и Чумир. Они выслушивают «смерти описания… от умирающих умов». Умирающих тоже четыре (…)
>
> Вскоре после разговора с Липавским о вестниках мне внезапно представился такой отдаленный от нас и в то же время чем-то близкий нам соседний мир вестников. Я записал то, что увидел, — это стало заключительной частью небольшой философской или философо-поэтической работы «Вестники и их разговоры». После чтения было обсуждение. Интереснее всех говорил

Хармс. Через сорок лет в одной из записных книжек Д. И. я прочел: «Друскин читал Вестников. Я — вестник». При обсуждении Хармс этого не сказал и вообще при жизни никому своих записных книжек не показывал[489].

Признание Хармса понимается благодаря смысловой расшифровке его псевдонима. Один из таинственных героев Введенского, возможный вестник, носит имя Зумир, т. е., в другой огласовке, слово *zamar* «певец!»

Таким образом, справа налево псевдоним прочитывается как предназначение носителя имени, *zamar-певец*, слева направо — как форма его воплощения: *remez-намек-аллегория.* Оба смысла реализуются в семантическом поле первого имени и соответствуют двойной роли ветхозаветного Даниила, который в первой части книги толкует таинственные божественные намеки, адресованные другим, и во второй выступает певцом собственных видений. Это отражено и в смене лица повествователя. Книга Даниила распадается на две примерно равные по объему части, первая (гл. 1–6) представляет повествование в третьем лице об испытаниях Даниила и отроков и толкованиях Даниила, вторая (гл. 7-12) — рассказ об апокалиптических видениях Даниила — изложена в основном от первого лица.

Слово *ha-remez,* выбранное писателем в качестве псевдонима, обладает важными религиозно-философскими коннотациями. *Remez* — один из четырех уровней толкования Священного Писания, которое на иврите называется *pardes. Pardes* скрывает игру слов, широко распространенную в гебраист ской литературе. Слово представляет аббревиатуру четырех форм экзегезы: *pshat*— буквальное понимание, *remez* — аллегорическое, *drash*—форма обязательных правил и *sod*— апагогическое и одновременно означает Рай. Известно, что около 1290 года Моиз де Леон, которому приписывают авторство Зоара, написал под таким названием книгу, сегодня утерянную [490]. Игра слов отсылает к известной истории из Талмуда, из трактата Hagiga, в которой рассказывается, как четыре мудреца, мистики II в. Бен Аззай, Бен Зома, Ахер и рабби Акива, вошли в Pardes. Проникновение четырех мудрецов в Pardes понимается каббалистами как погружение в мистическое созерцание смыслов Торы. Бен Аззай всмотрелся и умер. Бен Зома утратил рассудок. Ахер впал в ересь. И только рабби Акива, великий таннай, герой Аггады, вышел невредимым.

Примечательна таинственная фраза в книжке Хармса: «Рабби-бен-Акива — встретил самого себя»[491]. Лаконичная запись обнаруживает увлечение Хармса профетической каббалой, в свете

которой он интерпретирует фигуру Рабби Акивы. Еще Маймонид определял пророчество как единение человеческого и Божественного разума. Однако в каббале учение о пророческом экстазе восходит к одной из самых ярких фигур в еврейской средневековой мистике — Аврааму Абулафии[492]. Абулафия разрабатывает систему медитации, построенную на принципе комбинирования букв. Достигнув высшего состояния, человек и Тора образуют единство. Однако содержание экстаза в профетической каббале, как пишет Г. Шолем, «определяется ее приверженцами посредством (…) необычного термина. Оно предполагает, что в пророческом трансе человек сталкивается со своим собственным Я, которое противостоит ему и вступает в диалог с ним»[493].

Как известно, в иудаизме Тора понимается одновременно как экзотерический и эзотерический текст. В эзотерической интерпретации, согласно Шолему, различаются две основные формы: аллегорическая и мистическая. Аллегорический подход Шолем приписывает философам, символическое понимание религии — мистикам, однако это деление условно. По мнению ученого, аллегория рассматривается большинством каббалистов как законный инструмент изучения Торы.

> Так, автор Зоара, которого несомненно привлекало мистическое и символическое описание божественного мира, не исключает аллегорических интерпретаций отдельных фрагментов Библии[494].

В одном из пассажей книги Зоар (III 202a) уровни интерпретации Священного Текста представлены как части живого организма Торы. A terminus technicus для аллегории служит слово из средневекового иврита *remez*. Вполне допустимо, что Хармс заимствует свой псевдоним непосредственно из книги Зоар, которую внимательно изучал.

В иудаизме, однако, уровни экзегезы сосуществуют и дополняют друг друга. Их взаимоисключение, узнаваемое у Хармса, характерно для литературной техники. Так, Данте, который одним из первых стремился распространить многосмысловое толкование на светскую поэзию, следуя за богословской традицией, приписывал аллегорическому и четвертому, апагогическому (сверхсмыслу) толкованию связь с вечностью. В «Пире» (II, I, 3) он отмечал, что применение аллегорического толкования аннулирует первый, буквальный смысл, превращает его в фикцию, бессмыслицу. Замечание легко прилагается к текстам Хармса, которые на буквальном уровне воспринимаются как бессмыслица, а при отказе от буквального

прочтения обретают форму аллегории.

Буквальность толкования воплощена у Хармса за счет наглядности изображаемого. Мир регистрируется писателем на уровне визуального ряда, при этом смысл видимого отступает в невидимую область, и аллегория реализует диалогические отношения между ними (ср. приведенный выше пример с именем Эстер и с превращением его в монограмму). В систему такого взаимоисключающего толкования включается и псевдоним писателя.

Слова на иврите встречаются в сочинениях Хармса довольно часто[495]. Они отличаются не только семантической интенсивностью, реализуемой за счет аллюзий на Священный Текст, но выступают как скрытые под маской другого языка моделирующие приемы поэтики. Таково слово *малгил* («Макаров и Петерсон»), чье значение, как показал Ямпольский, «отсылает к слову на иврите megillah, что значит свиток, в частности свиток Торы»[496]. Сворачивание текста и тем самым утаение в нем смысла становится одним и главных приемов поэтики Хармса. Добавлю, словом *мегила* называют в Талмуде один из трактатов Мишны — Мегилат Эстер, Свиток Эстер, что имело для Хармса особое значение.

Представляется, что и таинственное слово «чинари», придуманное Хармсом и Введенским для называния участников «дружеского союза», основанного в 1922 году А. Введенским, заимствовано из древнееврейского. «Никогда никто из членов группы, — пишет Сажин, — не дал расшифровки значения слова „чинарь“, и поэтому можно лишь гадать: значит ли это слово духовный ранг, восходит ли к славянскому корню творить…»[497]. Таинственность названия вполне соответствует эзотерическому характеру группы.

На мой взгляд, *чинарь*— воспроизведенное в орфографии и огласовке русского ивритское слово *cinor,* что значит «труба», т. е. прибор или канал восприятия, образ, восходящий в иудаизме к теме пророчества и пророка. Мена звуков *ц/ч* — феномен нейтрализации двух аффрикат, известный в русском и часто встречаемый в диалектных вариантах (например, цоканье/чоканье: *ципленок/чипленок)*. Примечательно, что Хармс, чья поэтика характеризуется доминантой визуальности, называл себя «чинарь взиральник». В тексте «Сабля», вошедшем в состав Сборников, он писал:

> Жизнь делится на рабочее и нерабочее время… Нерабочее время — пустая труба. (Но постепенно. — *Н. Б.)* Предмет нами выделяется в самостоятельный мир

> (…) Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят (…) Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида (…) Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям (…) Грани речи блестят намного ярче (…) Эти грани как ветерки летят в пустую строку-трубу. Труба начинает звучать, и мы слышим рифму (…) Работа наша сейчас начнется, а состоит она в регистрации мира[498].

Труба, с которой отожествляет себя писатель, обретает художественно организующую функцию в повествовании, она сообщает регистрируемой картине отчетливую вертикальную или горизонтальную направленность. Таковы у Хармса многочисленные выпадения из окна, полеты в небеса, подъемы, например, маляра на третий этаж по внешней стене дома, или наблюдения за человеком или трамваем, движущимся по улице.

Пользуясь образом трубы как условием, определяющим художественную оптику, Хармс вычленяет из мира отдельные объекты и тем самым разрушает его целостность, аннулирует логическую связь между предметами.

Звание *чинарь* — прием поэтики писателя, как потаенное значение псевдонима *Haremez* «намек, аллегория» — семантический ключ к его художественной системе.

Литература

Александров 1991 — А. *Александров.* Чудодей: Личность и творчество Даниила Хармса // *Д. Хармс.* Полет в небеса. Л., 1991. С. 7—48.

Бенчич 2001 — *Ж. Бенчич.* Псевдоним (имя «идентитет») // Russian Literature, XLIX. 2001. С. 115–127.

Блаватская 1994 — *Е. Блаватская.* Теософский словарь. М., 1994.

Вейнберг 2002 — *Й. Вейнберг.* Введение в Танах. М.; Иерусалим, 2002.

Друскин 1997 — *Я. Друскин.* Чинари //…Сборище друзей, оставленных судьбою: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 46–64.

Жаккар 1995 — *Ж.-Ф. Жаккар.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995; [впервые на франц.: Bern: Peter Lang SA, 1991].

Зоар 1994 — Фрагменты из Книги Зоар: Пер. с арамейского /

Коммент. и прил. к текстам М. Кравцова. М., 1994.

Натан 1989 — А. *Натан.* Мэтры оккультизма. СПб., 1989.

Папюс 1992 — *Папюс.* Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке. СПб., 1992.

Сажин 2000 — *В. Сажин.* «Зажечь беду вокруг себя»: Конспект биографии Хармса // *Д. Хармс.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М., 2000. С. 5–18.

Сират 2003 — *К. Сират.* История средневековой еврейской философии. М.; Иерусалим, 2003.

Строганова 1994 — *Е. Строганова.* Из ранних лет Хармса// Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 67–80.

Тантлевский 2002 — *И. Тантлевский.* Книги Еноха. М.; Иерусалим, 2002.

Хармс 1991 —*Д. Хармс.* Полет в небеса. Л., 1991.

Хармс 2000 — Д. *Хармс.* Собрание сочинений. В 3 т. М., 2000.

Хармс 2002 —*Д. Хармс.* Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Кн. 1, 2. СПб., 2002.

Шиффман 2000 — *Л. Шиффман.* От текста к традиции: История иудаизма в эпоху Второго Храма и период Мишны и Талмуда. М.; Иерусалим, 2000.

Штейнзальц 1993 — *Ров Адин Штейнзалъц.* Введение в Талмуд. Иерусалим, 1993.

Шолем 1993 — *Г. Шолем.* Основные течения в еврейской мистике. Иерусалим: Библиотека Алия, 1993. Т. 1.

Ямпольский 1998 — *М. Ямпольский.* Беспамятство как исток. М., 1998.

Daniel 1979 — Le Livre de Daniel // La Bible commentée. Paris: Ed. du Sceptre, 1979.

Idel 1989 — *M. Idel* The Mystical Experience in Abraham Abulafia. Albany, N. Y., 1989.

Scholem 1965 — *G. Scholem.* Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism and Talmudic Tradition. N. Y., 1965.

Scholem 1996 — *G. «Scholem.* La Kabbale et sa symbolique.» Paris: Payot, 1966.

IX
Абсурд в фольклоре

Анна Плотникова (Москва) Фольклорный текст-абсурд в южнославянском селе xx века

Данная работа основана на экспедиционных полевых исследованиях, сделанных в различных южнославянских регионах Сербии, Македонии, Болгарии в 1997–2000 гг., публикациях других собирателей фольклорного материала — уроженцев южнославянских сел, а также на материалах исследований ученых-этнолингвистов, изучавших в тех или иных аспектах интересующие нас типы текстов. Категория абсурда не представляется абсолютной. Абсурдность того или иного явления народной культуры зависит от субъекта восприятия данного явления, точнее, от картины мира наблюдателя, «наивной», «разумной», «духовной», «элитной», «артистической» и т. д. В нашем случае, т. е. в случае фольклорного текста, мы имеем дело с противопоставлением *разумный, реальный* (мир) — с одной стороны, и *наивный, фантастический, ирреальный* (мир) — с другой. Мир, условно говоря, разумный и реальный, относится к позиции наблюдателя, будь то ученый-исследователь или просто образованный сельский житель, скептически воспринимающий суеверные представления своих же односельчан. С точки зрения того же наблюдателя, к области абсурда принадлежит ирреальный, фантастический, порой наивный мир народных представлений, порождающий соответствующие по содержанию, а часто и по форме, тексты.

1. Большой корпус фольклорных текстов, противоречащих «разуму» образованного человека, охватывает сюжеты встречи человека с нечистой силой (вампирами, ходячими покойниками, русалками, летающими змеями и пр.) и обозначается термином *былинка.* При этом сами рассказчики (информанты) свои переживания считают реальными, состоявшимися, следовательно, вовсе не абсурдными. В ходе диалектологических и этнолингвистических исследований в августе 1997 года в восточной Сербии я познакомилась с Радомиром Виденовичем, 54 лет, уроженцем с. Шестигабар, со слов которого записала целый ряд мифологических рассказов, или *быличек*[499]. Рассказчик имеет неоконченное высшее образование (два года на филологическом факультете университета в Белграде по специальности «Зарубежная литература») и проживает практически постоянно в своем селе, т. е. является носителем традиции данного региона. Мифологическая традиция в

восточной Сербии — до сих пор живая, хорошо функционирующая система, основанная на устойчивом круге мифологических (демонологических) образов, которые и представлены в рассказах собеседника, несмотря на формальную его принадлежность к образованным слоям общества. Стилистические особенности его рассказов подчеркивают, с одной стороны, внешнюю позицию наблюдателя и человека образованного — с другой; прослеживается целый ряд деталей для поддержания статуса достоверности происходящего: обязательное указание на определенное место и время встречи с нечистой силой, ссылки на соседей, знакомых, родственников, а также и на личный опыт в этих происшествиях. Быличка дается в переводе с сербского, однако с сохранением необходимых речевых и стилистических особенностей рассказа.

Осени

В том же самом селе, в Шестом Габре, появляются, тоже в течение многих лет, на самом деле — веками, осени. Осени появляются в строго определенных местах, живут обычно в каком-нибудь старом дереве с дуплом, в какой-нибудь речке, рядом с огромной скалой, но всегда в одном и том же месте. И появляются в определенных обликах, например, на одном месте появляются в виде кошки, на другом — в виде курицы с цыплятами, на третьем — в виде женщины. Я знаю конкретно все три случая. И появляются обычно в «глухое время» и пока тепло, значит, весной, летом и осенью. Не отмечен случай их появления зимой. И недавно один молодой человек, тоже сорок третьего года рождения, ему тогда было сорок лет, повстречался с осенем, т. е. осень «осенил» его в образе женщины, точнее, двух женщин, которых он знал раньше, но они предстали перед ним голыми, выйдя из одной вербы, и приказали ему запрячь коров в телегу и пойти вверх по горе, куда бы он сам ни в коем случае не мог отправиться. Он погонял коров, а они толкали, помогали, и коровы, действительно, тащили телегу; предполагается, что осени имеют большую силу. Они затолкали вверх эту телегу, железную, на колесах, с мукой, которую везли с мельницы. И осени имеют намерение причинить какое-нибудь ало человеку: например, уморить его, утопить и

тому подобное. И они попробовали этого молодого человека сбить с дороги, столкнуть его в пропасть, чтобы он пострадал. Тем не менее, хотя этот мужчина и был «осенен», коров осень «осенить» не может; например, корову, овцу, собаку и так далее — не может. Только людей. Коров, значит, не мог «осенить», и коровы были для него спасением. И эти две «осенице», они долго мучились с ним, чтобы его уничтожить. Однако прошло уже довольно много времени, и в одном доме на краю деревни залаял пес и запел петух, а как только осень слышит, что лает пес или поет петух, он сразу оставляет свою жертву и убегает, исчезает.

Как видим, помимо указаний на «стопроцентную» достоверность событий, в рассказе присутствуют все необходимые традиционные атрибуты былички, а именно: время появления (полночь) и исчезновения (пение первых петухов); ритуальная нагота демонов, верба — излюбленное дерево как место пребывания черта и прочей нечисти, и др. Элементы абсурдности рассказа при этом совершенно не смущают рассказчика: демоны «вышли из какой-то вербы» (вопрос образованного человека: как они могли выйти из «вербы»?), «осени имеют большую силу» (если это видения, то «откуда у них большая сила»?) и т. д.

Ситуация абсурда (в глазах «разумного» слушателя) может усугубляться, если в таком рассказе фигурируют не просто реальные локусы, предметы, лица, а современная техника и средства передвижения, например новая модель иномарки, мотор которой перестает работать каждый раз под действием нечистой силы; трактор с прицепом, куда всей тяжестью садится летающий в виде вихря персонаж «ала», из-за чего трактор не может двинуться с места; телевизор, который любит ломать вампир, и пр. Это, естественно, открытая парадигма: в мифологических рассказах XXI века можно ожидать появление поломанного вампиром компьютера, модема и т. д.

Элементы абсурдности в быличках касаются необъяснимых ситуаций и явлений при полностью осмысленном подходе к ним самих рассказчиков. В качестве примера приведем македонский текст об изгнании из дома надоевшего всем вампира. Предисловие рассказа: вампир приходит каждую ночь, стучит, шумит, бросает на пол вещи, портит технику — радио, телевизор, творит всякие бесчинства, и люди решают избавиться от него. Применяется много способов. Вот один из них:

Женщина замесит хлеб, приготовит кувшин с вином и ракию [фруктовая водка]; все это положит в сумку.

Даст мужу сумку и скажет, чтобы ночью *он отнес вампира в другое село,* например, в село Пашинорувци. И он соберется идти через болото, там есть река Черная, *чтобы нести его*, пойдет с сумкой в руке и скажет ему: «Давай пойдем, а когда дойдем до воды, ты забирайся на меня, я тебя перенесу, мы пойдем в гости». И тот усядется на человека, и мужчина весь вспотеет, потому что вампир очень тяжелый. И когда его перенесет через реку, скажет ему: «Ну, сейчас здесь будем есть». И человек оставит сумку на каком-нибудь дереве и вернется. Когда будет возвращаться, вампир пойдет за ним до воды. Когда дойдет до воды, не сможет перейти через воду и останется. (Продолжение рассказа о перенесенном вампире): На выходе из с. Крушани с левой стороны есть небольшой источник. И здесь один человек нашел оставленную соседями сумку с лепешкой, вином, ракией, и снял с дерева, и взял ее.

Взял ее, принес домой и говорит: «О, какое хорошее вино, красное, прозрачное». Буль, буль, и выпил его. *Выпил его и принес вампира домой.* И тот у него бесчинствовал, что только не вытворял. Ну, человек взял да и отнес его на другое место, и так спасся[500].

В этом мифологическом рассказе, помимо традиционных ритуальных мотивов — мотива об угощении, задабривании демона пищей, алкогольными напитками, мотива о переправе через воду, которую не могут преодолеть демоны, — присутствует и совершенно абсурдный для разумной логики момент контакта с вампиром. Ясно, конечно, что вампир невидимый и ощутить его можно только по тяжести на спине, но в какой-то момент мифологический персонаж (далее — МП) идентифицируется с угощением, которое для него же и оставлено: в первом случае человек несет сумку с едой и одновременно самого МП (который то ли следует за сумкой, то ли сам отождествляется с вещами в сумке), затем оставляет сумку и его (МП) на дереве; во втором случае достаточно человеку отведать угощение для вампира, как МП оказывается *перенесенными* его дом. Самих рассказчиков обычно такие несуразности совсем не смущают: в этом ирреальном мире своя логика, логика алогичности, логика волшебного, магического события.

Можно констатировать, что логика мифологического рассказа часто непостижима ни при каких применяемых способах объяснения — приложением мифологических теорий особенностями контактной магии, реконструкцией ритуала и т. п.

Пожалуй, исследователь всеми этими способами пытается придать смысл данным фольклорным текстам или, другими словами, объяснить их самому себе и тому кругу лиц, которые общаются с ним на одном и том же метаязыке. В конце концов, получается, что абсурдность текста полностью исчезает, когда «все объяснено». Ярким примером здесь может служить применение метеорологической теории выдающегося исследователя-слависта А. Н. Афанасьева: коровы, волы — метафора облаков, прут или палка — метафора молнии, мед, пиво, любая жидкость — метафора дождя и т. д.[501]; все может быть истолковано через метафорическую шифровку скрытой сути происходящих вокруг природных явлений.

Наряду с абсурдностью ситуаций, в быличках прослеживается целая портретная галерея необычных существ, чудовищ, описываемых как доступных зрению определенных людей в определенных местах и в определенное время, но нереальных с точки зрения человека, находящегося вне данной традиции. В быличках из юго-восточной Сербии (по материалам Р. Раденковича), например, встречаются: полутеленок-полужеребенок с копытами, мордой, ушами лошади и хвостом коровы (*осаьа*); полупес-полукозел с двумя хвостами и одним большим ухом (дьявол); огромная собака с двумя головами и глазами как блюдца (дьявол); козел с тремя глазами и одним рогом на голове, хватающий человека мохнатыми руками (*осаьа*), козленок, превращающийся в поросенка после прыжка в озеро (*осаъа)* и т. д.[502] Все эти мифические существа предстают перед человеком в ночное время, от полуночи до первых петухов, пугают его, причиняют вред, а классифицируются как «дьявол» или «осеня», «осень» («материализованное привидение»).

2. Таким образом, в быличках абсурдность текста основана на нелепости либо ситуаций, либо описываемых образов; в других фольклорных жанрах тот же эффект достигается исключительно словесными приемами, т. е. не содержательными, а формальными средствами. Если в быличке создается фантастическая ситуация (или фантастический образ), то, например, в скабрезных (срамных) песнях, в шутливых насмешливых песенках, исполняемых во время танца частушках, а также магических формулах, загадках преобладает экстраординарная форма выражения: различными способами и в различных целях шифруется некий скрытый смысл. Абсурдная по форме оболочка текста, как правило, не вызывает реакции удивления слушателя, за исключением случаев магических заклинаний (см. ниже), поскольку закономерным и центральным звеном в цепи восприятия таких текстов является их дешифровка, разгадывание,

угадывание скрытого смысла. При этом даже бессмысленность высказываний, лежащая в основе таких текстов, воспринимается как данность, не подлежащая анализу со стороны того же «разумного» реципиента. Приведем несколько примеров сербских загадок, созданных на базе фантастических ситуаций или фантастических образов: *Док се отац роди, син по кући ходи* «Пока отец рождается, сын по дому прохаживается» (Огонь и дым); *Заклато, одрто; иде кући певајући* «Убитое, ободранное; идет домой напевая» (Волынка); ср. русские загадки на тему фантастических ситуаций: *Отец не успел родиться, а сын пошел в солдаты* (Огонь и дым); *Шуба наша в поле паслася* (Овца) и фантастических образов: *Что за урод: нога и рот* (Ложка); *Три тулова, три головы, восемь ног, железный хвост* (Соха, лошадь, человек); *Родила Оленкаребенка, без рук, без ног, одна головенка* (Яйцо). Здесь — те же фантастические ситуации и фантастические образы. Удачно и изящно созданная бессмыслица легко переходит из одного краткого фольклорного жанра в другой, например из загадки в зашифрованную эротическую песню или наоборот, — у южных славян это загадки и эротические песни о том, как Цицибан пишет письмо своей возлюбленной; о взятии конем крепости; о приготовлении супа, похлебки и пр. Примеры эротических песенок из собрания В. Караджича:

Цицибан

Поручио Цицибан
Својој љуби на диван:
«Не брижи се ни старај,
Дивно сам ти закопан
Међ¸' планинам' стрмоглав —
Оће силом сваки дан
Ил' ме оће на ммегдан!»[503]

Цицибан

Передал Цицибан
Своей возлюбленной сообщение:
«Не беспокойся, не заботься,
Я прекрасно устроился
Между горами головой вниз —

Хотят меня силой каждый день
Или вызывают на поединок!»

Уморио коњ̡а

Ударио Кури-бан
На звиждало, п…н град.
Уз бедем се наслони,
А бисаке прислони,
У град коњ̡а угони.
ћера више, наниже,
Трчећ' коњ̡а умори,
Коњ̡у силу саломи:
Трудан на двор изиђ̡е,
А дно граду не виђ̡е [504].

Уморил коня

Напал Хуи-бан
На свистульку, п…н город.
К стене прижался
И мешки прислонил,
В город коня вогнал.
Гонит выше, ниже,
В гонке коня уморил,
Коню силу надломил:
Усталый во двор вышел,
А край города не увидел.

Чобаница

Девојка је своје овце пасла,
Претерала преко париш мога,
Отерала у гору јебену,
Натерала на' ти мој на воду.
Док су овце пландовале,
Одсекла је глоћ̡'ову батину,
Уловила појеш овог зеца,

Па скувала покус' ову чорбу
И варила прогул' овајаја[505].

Пастушка

Девушка своих овец пасла,
Перегнала через хребет моего,
Угнала в лес е…й,
Пригнала моего к воде.
Пока овцы отдыхали,
Отрезала, поглодай, этот прут,
Поймала, поешь, этого зайца
Да сготовила, попробуй, этот суп
И варила, проглоти, эти яйца.

Рассматривая формальные признаки фольклорных жанров текста-абсурда, нельзя обойти вниманием широко для них распространенный прием шифровки смысла, а именно, заумь (для фольклорных текстов — это бессмысленный набор непонятных, искаженных слов). Заумь функционирует в различных жанрах фольклорных текстов: в лечебных и любовных заговорах, апокрифических молитвах, загадках, детских считалках, эротических и обрядовых песнях. Заумная речь может оформляться как повторение групп звуков, содержащих фиксированные сочетания согласных или гласных, которые, варьируясь, проходят через весь текст[506]. Например, болгарский заговор от укуса змеи: «Сарандара, сарандара, марандара, марандара»; хорватский девичий заговор на любовь: «Ja djelsun, ja gebersun, ja batersun, ja divani deli olsun»[507], типичная южнославянская загадка, имеющая русские, белорусские, польские аналоги: *Шило вило мотовило, испод неба проходило; влашки говорило, арбанаски заносило,* соответственно в русском: *Шитовило-мотовило по-немецки говорило, по-испански лепетало,* с различными отгадками — Ласточка, Журавль, Пчела и т. д[508] Отметим также, что заумь часто характеризует речь мифологических персонажей в приводимых выше быличках: при встрече с ними рассказчик примечает не только чужеродный облик их одежды, костюма, но и замысловатую, бессмысленную, непонятную речь, основанную либо на передразнивании человека, либо на глоссалии (т. е. искаженном использовании слов другого языка). Заумь здесь — знак потустороннего мира.

3. Среди множества фольклорных текстов абсурдного характера, сознательно создаваемых носителями традиции с какой-либо целью, особо выделяются магические заклинания, которые проговариваются с целью магической защиты людей от вредоносного воздействия природных сил и мифических персонажей. В этих текстах могут применяться исключительно формальные приемы создания «бессмыслицы» (упомянутые выше заумь, глоссалия), однако не менее часто используется описание невозможной в реальности ситуации. Фольклорным сознанием выбирается такое событие, которое рушит, ломает традиционную в народном восприятии картину мира. Предполагается, что описание этого события через фольклорный текст способно изменить нежелательно складывающийся порядок вещей в природе. Поэтому такие тексты абсурдного характера проговариваются с целью предотвращения нежелательных происшествий в жизни села. Заклинания могут начинаться обращением к утопленникам и висельникам с просьбой отвести градоносную тучу в другое место. Затем следует своего рода упреждающее пояснение о том, что рассказ пойдет о «чуде» (иногда сообщение о «чуде» вставляется посреди текста), а далее следует перечисление ситуаций невозг можного — «чуда» («девочка семи лет родила семикилограммового ребенка»; «пеленками покрыла все поле» и т. д.). Например, текст из западной Сербии (Драгачево):

О, каже, тај-тај, каже,
Дојавило се чудо на чудо,
Дјевојка седмакиња у седам година
Дијете родила од седам кила.
Сво поље пеленама покрила,
Јачи наш Жеронья, него ваш Бјелонья'.

О, (имя утопленника),
Откликнулось чудо на чудо,
Девушка седьмая в семье в семь лет
Родила ребенка семи килограмм,
Все поле пеленками покрыла;
Сильнее наш Серый (вол), чем ваш Белый (вол)[509].

Или с более настойчивым призывом «повернуть волов (тучи)» и не пускать их в поле:

…седмакшьа у седам година
Дијете родила од седам кила

Сво полье пеленама прекрила.
Десило се чудо веће, него што је.
Враги говеда у твоју планину,
Не дај у нашу љетину.

…седьмая в семье девушка в семь лет
родила ребенка семи килограмм,
все поле пеленками покрыла.
Случилось чудо большее, чем существует.
Верни волов на свою гору,
Не пускай на наш урожай [510].

Мотив рождения необычного ребенка в необычных обстоятельствах можно определить как наиболее частый в этом ряду текстов, однако фиксируются и другие «чудеса», способные напугать тучу:

— Не иди, црни облаче!
'Вамо је чудо велико:
'ајдучки се гроб отворио:
'ајдуково тело оживјело,
'ајдучка пушка засјала!
Чувај се, црни облаче!

— Не иди, черная туча!
Здесь чудо великое:
гайдуцкая могила открылась,
тело гайдука ожило,
ружье гайдука заблистало!
Берегись, черная туча![511]

Ситуации абсурда могут наслаиваться, множиться по цепочке, развивая один общий сюжет; чем больше в тексте-обереге абсурдных ситуаций, страшных образов чудовищ, тем сильнее и эффективнее магическое действие словесного заклинания. Например:

— Усту, Мрконьа!
Заведи кола око нашега поља;
Овамо има седмогодиньа девојка—
Родило се једно мушко чедо.
Све је полье покрила пеленама,
Беж, чудо к чуду,

Овамо има једно горе чудо:
Порасла је вита јела до ведра неба
На њој крсташ орао,
Четири крилета и два кљунета,
У кљунету црнокорас' нож.
Отуд лети гавран по облаку,
Суну се орао
Те му пресече крилета и кљунета.

— Сворачивай, Чалый (вол)!
Поверни телегу в объезд наших полей;
Здесь есть семилетняя девушка —
родился у нее ребенок мальчик.
Все поле она перекрыла пеленками.
Беги чудо к чуду,
Здесь есть еще худшее (большее) чудо:
Выросла стройная ель до ясного неба,
На ней орел «крестовик»,
У него четыре крыла и два клюва,
В клюве нож в черных ножнах.
Оттуда летит ворон в туче,
Взмыл орел
И перерезал ему крылья и клювы[512].

Весь акт отгона градоносной тучи сопровождается соответствующими ритуально-магическими действиями с предметами-оберегами, т. е. словесный код дополняется предметным и акциональным. Так, в том же Драгачево при приближении градоносной тучи выносят во двор разные предметы: топор, который устанавливают лезвием вверх, или низкий столик (*трпезу*) вместе с ложками, вилками, мисками и прочей посудой. Или, например, выносят из дома во двор ткаческие инструменты (воротило, ниты, бердо) и палку, которой молодая первый раз погоняла волов (*стукач*), часть свадебного наряда хозяйки (фату), и всеми этими предметами люди машут в сторону облака, выкрикивая заклинания. Эффективность заклинания достигается только вместе с употреблением ритуальных предметов, в чем состоит особенность функционирования данных текстов. Абсурдная ситуация или страшный образ чудовища в тексте, наряду с предметами-оберегами, служат отпугивающими средствами для градоносной тучи, а точнее, для ее предводителя, мифического чудовища, аналогичного предполагаемому защитнику полей и угодий, ср.

описываемый в заклинании мотив битвы двух чудовищ — орла-«крестовика» и ворона, летящего впереди грозовой тучи; в других случаях это могут быть змееподобные чудовища, драконы, борющиеся друг с другом:

— Не иди, ало, на алу
Ова моја ала доста
таки' прогутала!

— Не иди, змеюка, на змеюку.
Эта моя змеюка немало
Таких змеюк проглотила![513]

Исследователь текстов-оберегов может попытаться дешифровать скрытый смысл нелепых, на первый взгляд, высказываний в заклинаниях, прибегнув к изучению народных представлений, связанных с ключевыми фигурами и явлениями текстов-заклинаний (ср. метод С. М. и Н. И. Толстых, представленный в статье о защите от града в Драгачево и других сербских зонах)[514]. Так, по поверьям, появление в селе незаконнорожденного ребенка обычно препятствует выпадению дождя, вызывает засуху; считается также, что внебрачный ребенок может быть рожден от змееподобного мифического существа, способного бороться с градоносной тучей, а потому и сам становится героем, наделенного силой одолеть чудовище — предводителя тучи; число семь используется в различных магических действиях-оберегах; пеленка (пелена) — защита уязвимого объекта от действия злых, демонических сил (например, новорожденного ребенка заворачивают в пеленки, чтобы скрыть от постороннего глаза, защитить от сглаза, порчи, и т. д.), т. е. суть каждого из высказываний, составляющих ситуацию чуда, можно определить, обратившись к народным поверьям, и таким образом «устранить» бессмысленность текста, сделать его доступным пониманию. Но нужно иметь в виду, что и эти тексты созданы таким образом, чтобы даже для человека посвященного оставался момент необъяснимого, магического или фантастического, иного по отношению к реальности события, ситуации или образа, иначе заклинание перестанет быть заклинанием и не сможет выполнить свою удивительную отгонную функцию — справиться с природным явлением. Неслучайно поэтому для усиления абсурдности текста в тексты-обереги вставляется заумь — так, текст отгона может начинаться бессмысленными словами: «Равише ћ̡авите, нађ̡унише пиштолье…» (Равише-дьявише, надюниши пистолеты…).

В заключение следует подчеркнуть, что фольклорный текстабсурд, конечно, может и не являться таковым для исследователя-этнолингвиста, который стремится все объяснить, реконструировать, проанализировать, соотнести с общеславянскими или индоевропейскими верованиями, однако нельзя, видимо, забывать, что сам механизм воспроизведения подобных текстов останется неизменным: обращение в различных целях к ирреальным, фантастическим ситуациям и образам (для определенного времени и определенной местности). Абсурдность ситуации или образа — это основной элемент бытования и живучести приведенных текстов разных фольклорных жанров.

Литература

Афанасьев 1994 — *А. Н. Афанасьев.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1–3. М., 1994.

Левкиевская 1999 — *Е. Е. Левкиевская.* Заумь // Славянские древности. Т. 2. М., 1999. С. 279–282.

Плотникова 1998 — А. А. *Плотникова.* Мифологические рассказы из восточной Сербии//Живая старина. 1998. № 1. С. 53–55. Толстая, Толстой 1981 — *С. М. Толстая, Н. И. Толстой.* Заметки по славянскому язычеству. 5: Защита от града в Драгачево и других сербских зонах// Славянский и балканский фольклор. М., 1981. С. 44–120.

Вражиновски 1995 — *Т. Вражиновски,* Народна демонологија на македонците. Скопје; Прилеп, 1995.

Караџић 1974 — *В. Караџић.* Српске народне песме. Т. 5. Београд, 1974.

Krauss 1904 — Anthropophyteia. Jahrbücher für Volkloristische Erhebun-gen und Forschungen zur Entwicklunggeschichte der geschlechtlichen Moral herausgegeben von Dr. Friedrich S. Krauss. Bd I. Leipzig, 1904.

Раденковић 1991 — *Р. Раденковић.* Казиваньа о нечастивим силама. Ниш, 1991.

Sikimič 1996 — *B. Sikimič.* Etimologija i male folklorne forme. Beograd, 1996.

X
Абсурд на исходе XX века

Мария Виролайнен (Санкт-Петербург) Гибель абсурда

Возраст постмодернизма исчисляется по-разному. Но какое бы количество десятилетий ему ни насчитывали, за это время усилиями его творцов и, быть может, еще больше — усилиями его теоретиков — в европейском сознании совершился переворот, подобный переходу от геоцентризма к гелиоцентризму, поскольку речь идет не о частном пересмотре, скажем, идей Соссюра или теории структуралистов, но о крушении аристотелевской парадигмы, обслуживавшей Европу в течение тысячелетий.

Достаточно двухминутного осмысления всего нескольких общих мест постмодернистского сознания, чтобы понять, что произошла не просто смена ориентиров, приоритетов, ценностей, которая всегда происходит в живой культуре, но трансформация самого категориального аппарата, с помощью которого эти ориентиры, приоритеты и ценности как утверждались, так и отвергались.

В самом деле, субъектно-объектные отношения могли подвергаться критике, на их место могли предлагаться, например, отношения «Я — Ты», которые представлялись более корректными, чем субъектно-объектные отношения «Я — Он», — но никто не подвергал сомнению существование самой субъектно-объектной оппозиции. Между тем в рамках постмодернистского сознания она теряет свою правомочность. Точно так же дуальные оппозиции могли осмысляться как редукция, могли достраиваться до триады, пентады и т. д., но они всегда оставались неупраздненными — всегда, вплоть до последних десятилетий. Означающее могло трактоваться как неадекватное означаемому, мысль изреченная могла провозглашаться ложью, и все же стоящий в основе Аристотелевой герменевтики тезис Парменида «одно и то же — мышление и то, о чем мысль»[515] продолжал определять как бытовое, так и научное мышление. Только теперь он отвергнут со всей решительностью, и связь между означающим и означаемым разорвана.

Уже этот, самый беглый и поверхностный взгляд позволяет увидеть, что прежняя логика — простая, обиходная, базовая логика — более не работает. Казалось бы, это и есть условие для торжества абсурда, всегда так или иначе связанного с нарушением привычных логических связей.

Если поставить перед собой задачу найти в русских

абсурдистских текстах XIX— первой половины XX в. предвосхищение принципов постмодернистского сознания, эта задача окажется довольно легко выполнимой. Так, например, разрыв означаемого и означающего обнаруживается в таком раннем русском варианте абсурда, как арзамасская галиматья, где культивировался принцип немотивированности имени, переименования, сцепления слов[516] — принцип, обеспеченный не чем иным, как известной свободой от денотата. Снятие дуальных оппозиций — прием Хармса, у которого плавно перетекающими друг в друга могут оказаться бытие и небытие: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос», рта, носа, рук, ног, живота, спины и хребта. «Ничего не было!»[517] Точно так же легко сливаются члены субъектнообъектной оппозиции. В первом абзаце текста Хармс описывает бессонного безымянного человека; ему противопоставлено огромное черное окно, в которое «должна вылететь его тонкая серенькая душа». Во втором абзаце человек и окно сливаются в человека по фамилии Окнов. Страшные мысли стучат в его «одеревеневшей голове»[518], несомненно позаимствовавшей свою одеревенелость у деревянной оконной рамы. От пары «различенное — различающее» у Хармса может остаться одно только различающее, которое, в свою очередь, с равной вероятностью принадлежит как бытию, так и небытию: «Ничего, может быть, нет. Есть одно только разделение. А может быть, и разделения-то никакого нет. Трудно сказать»[519].

Можно было бы еще далеко продвинуться по линии установления сходства между абсурдистским и постмодернистским сознанием, но сейчас важно отметить лишь самый факт этого сходства и подчеркнуть, что речь идет не о многих и многих страницах постмодернистских художественных текстов, где абсурд открыто заявляет свои права, но о серьезнейших постулатах постмодернистской мысли, никоим образом не полагающей себя абсурдной, хотя и отмечающей иногда свое родство с такими сдвинутыми состояниями сознания, как безумие, алкогольное или наркотическое опьянение, сон.

И все же при этом сходстве, казалось бы свидетельствующем о том, что в эпоху постмодернизма абсурд выдвигается на доминантное место в культуре, речь, по-видимому, должна идти скорее о гибели, чем о торжестве абсурда. Ибо абсурд всегда был не только средством выражения некоей антилогики или метафизики, но также и культурным механизмом, который в новом контексте со всей очевидностью перестает работать.

Впрочем, даже антилогикой он уже практически перестает быть.

Обратим внимание на еще одно качество современного постмодернистского сознания, также ставшее общим местом, — на утрату уникальности, единичности, а значит, и идентичности, определенности — практически всего, с чем оно имеет дело. Как кажется, это качество, в отличие от тех, что были упомянуты выше, — не результат отказа, но утрата, неизбежная при современной модификации виртуальной реальности, принципиально вариативной, причем неограниченно вариативной. От вариативности традиционных культур она отличается отсутствием инварианта или, во всяком случае, стремлением к освобождению от него.

Когда-то Пушкин размышлял о возможных вариантах уже свершившейся истории: сочинял «Воображаемый разговор с Александром I», представлял себе, что было бы, если б Лукреция дала пощечину Тарквинию: «Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те»[520]. Непрожитые варианты истории мыслились ему в сослагательном наклонении. Из нынешней литературы, обращенной на те же предметы, сослагательность эта ушла. Если раньше настоящее могло быть увидено как спектр множественных открытых возможностей, из которых движение времени реализует всего одну или несколько, уходящих в историческое прошлое и со всей однозначной определенностью формирующих его, то теперь состоявшееся прошлое освобождается от своей определенности и становится столь же вариативно множественным, как и открытое настоящее. Существенно, что речь идет не об *интерпретации* прошлого (интерпретации всегда существовали во множественном числе), но о его, так сказать, презентации. Под пером Сорокина или Крусанова русская история модифицируется со всевозможной наглядной убедительностью. Гитлер и Сталин дружат домами. Не пережившая потрясений в семнадцатом году Россия переходит от консульской формы правления к императорской власти, ведет войны, перекраивающие до неузнаваемости политическую карту мира.

Итак, нам рассказывается виртуальная история, не имеющая сослагательного наклонения, и то, что уже совершилось, что уже есть, лишается статуса единственности. Прошлое так же вариативно, как настоящее или будущее. Тем самым провозглашается множественность уникального (как ни абсурдно это звучит).

Показательно, что само понятие виртуальности, которое еще лет десять тому назад имело узкотерминологическое значение и при употреблении почти всякий раз требовало пояснений, сегодня так широко вошло в быт, что его можно услышать в

рекламном ролике, в метро, в толпе подростков. Часто бывает, что какое-то словечко вдруг становится модным. Но в данном случае речь идет не о моде.

Легкость, с которой массовое сознание оперирует понятием виртуального, прежде всего свидетельствует о том, что массовое сознание перестало быть позитивистским. Ибо виртуальное не принадлежит к зоне воплощенного, оно обозначает мыслимую реальность, которая может получить знаковое выражение, но не располагается в зоне трехмерного материального бытия. Правда, компьютерные технологии сообщили ему возможность визуального выражения. Но это — настолько же шаг в сторону материи, «данной нам в ощущениях», насколько и шаг в прямо противоположном направлении. Ибо визуализированная виртуальная реальность свидетельствует о том, что не все, предстоящее очам, не все, воочию нам предъявленное, суть достоверная реальность. Казалось бы, освоившись в зоне виртуального, массовое сознание шагнуло в область идеальных сущностей, которые обрели для современного человека такую же степень достоверности, как, например, для человека средневекового.

Однако виртуальная реальность организована не только по совершенно иным законам, чем реальность материальная, но и принципиально иначе, чем традиционно понимаемая реальность идеальная. Виртуальная сфера, в которой помысленное получает статус действительного, свободна от массы ограничений, существующих как в материальном, так и в идеальном мире. В частности — от ограничения определенностью, на которую обречено не только все материально воплощенное, но и все идеально совершенное. В виртуальной реальности один и тот же сюжет может с равной вероятностью течь в двух прямо противоположных направлениях. Именно это и происходит в современной литературе, например в романе Павла Крусанова «Бом-Бом», в финале которого герой должен сделать выбор: совершать или не совершать гибельный для него и спасительный для мира подвиг. Герой бросает монетку, которая определит его судьбу и одновременно — телеологию сюжета. И вот в половине тиража одного и того же романа выпадает орел, а в другой половине — решка. А неосведомленный читатель, беря на прилавке книгу, может вообще никогда не узнать, что он тоже тянул жребий и ему достался лишь один из возможных вариантов альтернативно разрешаемого сюжета.

Подтверждением того, что речь идет о чем-то гораздо более серьезном, чем игра сознания узкого круга интеллектуалов, может служить современный бытовой жаргон, где

удивительнейшую позицию заняло словечко «типа». Я видела, например, записку следующего содержания: «Приходили, типа ждали» — то есть «приходили, ждали». Но состоявшееся со всей очевидностью ожидание обозначено как «нечто типа ожидания», как некий неопределенный вариант действия, как его смутное подобие. Точно такую же функцию выполняет другое выраженьице — «как бы», — ставшее употребительным во всех социальных кругах, включая и интеллигенцию. Входящая в комнату девушка может сказать: «Я как бы пришла». Однозначно-определенное становится неоднозначно-неопределенным, самотождественное — подобным чему-то иному. Сослагательность появляется там, где ей совершенно не место, — и, что самое интересное, перестает восприниматься как сослагательность. Вряд ли тут следует видеть влияние постмодернистской поэтики на массы — очевидно, язык то ли фиксирует, то ли формирует какие-то бессознательные и, тем более, необратимые процессы.

Принцип множественности, встающий не рядом с принципом уникальности, но заступающий на его место, со всей программной очевидностью заявлен в «Голубом сале» Сорокина, где появляются клонированные русские классики и продемонстрирована возможность возникновения сочиняемых ими клон-текстов. Правда, сами тексты едва ли чем-то отличны от любой талантливой пародии — но функция их другая. Они нужны как доказательство того, что уникальное множественно, иными словами, как доказательство того, что уникального нет. Итак, вот тезис: все существующее принципиально множественно и вариативно.

Серьезность этого тезиса подтверждается точно выбранным сюжетом: клонирование — не игра сознания, готового на любые допущения, а факт, как кажется, уже неустранимый из мира.

Более чем понятно, что в мире, где все что ни есть вариативно множественно, абсурд обречен на гибель. Абсурд — это всегда *другое*. Если это *другая* логика (или антилогика), она нуждается в наличии *этой*, отвергаемой или опровергаемой определенной логики. В мире вариативной множественности не может существовать абсурда, ибо возможна любая возможность, и ни одна из них не обладает качеством нормативности, которая могла бы быть опровергнута средствами абсурда.

На это можно было бы возразить, что данное рассуждение ведется в рамках традиционной логики и потому некорректно для нового культурного сознания, в пределах которого следовало бы искать новых определений абсурдного. Но в том-то и дело, что абсурд является не только порождением свободного творческого

сознания, но и культурным механизмом, сложившимся в эпоху неупраздненных дуальных оппозиций и неотменимых представлений о наличии в мире уникального, единственного, нормативного.

Функция этого культурного механизма состоит в сбое логической парадигмы, который бывает то более, то менее решительным. Это может быть временное прерывание привычных логических связей ради их же дальнейшего укрепления, подтверждения. Таковы зачастую шуты и юродивые литературной традиции: нарушена нравственная норма, имеющая ясные логические очертания, и ради ее восстановления (а не изменения) нужно временно выбить все логические основания, ввести «другую» логику или даже антилогику — ради того, чтобы вернуться прежней, нарушенной.

Это может быть переструктурирование парадигмы. Такова арзамасская галиматья. Теснейше связанная с арзамасскими принципами пародирования, она возникла по ходу полемики с шишковистами, ведшейся во имя смены одного нормативного сознания другим, нормативным же. Арзамасская эстетика предполагает тончайшую дифференциацию жанров, при которой смеховые эффекты извлекаются из малейших признаков жанрового смешения и несоответствия. Арзамасская галиматья опрокидывает парадигму, но ею же она и держится, ибо вне парадигмального сознания она теряет свою функциональную предназначенность.

Существенно, что «Арзамас» был учрежден во имя полемики, что его активность напрямую определялась активностью «Беседы», что он был ориентирован, таким образом, на «другого». Не случайно «Арзамас» ненадолго пережил «Беседу»: его победа и его гибель были связаны между собой. Он существовал в точке перехода между одной и другой нормативной эстетикой, и только в этой пограничной, переходной ситуации была востребована арзамасская галиматья. Она еще долго потом продолжала жить — в письмах Жуковского, например, — но уже как самоцитация стиля, как ностальгическое воспоминание об ушедшей молодости.

Тем самым, арзамасская абсурдиетика возникает на границе эстетических систем, в той пограничной зоне, где одна система вытесняет другую, и теряет свою актуальность, когда граница перейдена.

Итак, абсурд ради восстановления нормы, абсурд ради замены нормы. Возможен и третий вариант: абсурд ради отмены нормы. Это самый резкий вид сбоя логической парадигмы — не временное ее нарушение (например, временный выход из

логики), не переструктурирование, а разрушение парадигмы как таковой — ради открытых будущих неведомых и не моделируемых, но все же предполагаемых связей. К этому, третьему варианту, пожалуй, более всего близка поэтика обэриутов. Введенский, например, говорил: «…я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые»[521]

В любом случае абсурдистские течения в русской культуре Нового времени мыслили себя не как тотальную тенденцию культуры, а скорее как временный прерыв существующих логических, семантических или метафизических связей.

Когда Набоков характеризовал стиль Гоголя — одного из самых великих русских абсурдистов, — он сказал о «провалах и зияниях в ткани гоголевского стиля», которые «соответствуют разрывам в ткани самой жизни»[522]. Разрывы в ткани — будь то ткань текста или ткань мира — могут возникать лишь тогда, когда эта ткань еще существует во всей своей осязаемой плотности, когда она еще не истлела, не распалась, не утратила определенности своей структуры. Знаменитые абсурдные перечни Гоголя, предвосхищающие жанр перечня в XX веке, построены на принципе прерыва вполне логичного ряда: «Агафия Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами»[523]. Другое дело, что стоит бородавкам пристроиться в общий ряд к чепцу и капоту, как уже начинает казаться, что желтенькие цветы цветут собственным цветом, отделяясь от капота и получая не менее автономное существование, чем чепец или бородавки. Еще шаг — и весь перечень превратится в конгломерат автономий, возможно, выражающих ту самую свободную от человека мысль предметного мира, которую представлял себе Хармс. И все же условием расстройства связей служит исходное наличие в них определенного строя. И когда про ту же Агафию Федосеевну сообщается мимоходом, что она откусила ухо у заседателя, это деяние столь плотно окружено обывательской рутиной миргородской жизни, что целое все равно остается двусоставным: есть ткань и есть зияние, разрыв ткани. Сплошного зияния культура Нового времени до сегодняшнего дня не терпела.

Как культурный механизм абсурд в русской традиции маркировал линию или зону разрыва, не стремясь вырваться за пределы этой пограничной зоны, даже если линии разрыва ветвились как трещины в засохшей земле. Какими бы разветвленными они ни были, они проходили по территории, абсурду неподвластной. Другое дело, что за линией разрыва, по ту сторону, ее прежние связи могли выстраиваться в совершенно

новую конфигурацию. Показательно одно принципиальное сходство между арзамасцами и обэриутами: и те и другие полагали свою абсурдиетику занятием принципиально частным, подчеркнуто не публичным, а следовательно, и не всеобщим.

«Арзамас» провозглашает себя обществом «безвестных людей», которое собирается в неофициальной обстановке, противопоставленной официозной публичности заседаний «Беседы». Арзамасцы создают свой особый словарь, особое «арзамасское наречие», внятное лишь посвященным, — игровой язык, резко выделенный на фоне общеупотребительного и на всеобщность не претендующий. Сходным образом поэтический текст обэриутов, как подчеркивает И. П. Смирнов, «обслуживает узкий круг лиц, он пишется по следам событий, имеющих информационную ценность лишь для малого коллектива (…) и адресуется не широкой аудитории, но конкретному получателю»[524]. Таким же частным, почти семейственным делом была абсурдиетика Козьмы Пруткова.

Абсурд был именно пограничным явлением, и утрата логических связей в рамках абсурдистских текстов была, в сущности, классической утратой исходных качеств, сопровождающей переход границы в традиционных культурах. Именно в силу этого абсурд функционировал как хорошо отлаженный культурный механизм.

Знаменитый призыв «пересекать границы и засыпать рвы» (Лесли Фидлер), активно выполняемый современной культурой, в идеале стремящейся к едва ли не ежемгновенному пересечению границ, по сути дела упраздняет границу в этом ее исконном смысле. Исконно связанное со всевозможным продуцированием, событие пересечения границы утрачивает свое событийное содержание, ибо граница мыслится как засыпанный ров, как устраненная преграда, а ее пересечение — как беспрепятственное, а стало быть, и бессобытийное движение. То самое «мы ее типа пересекли».

Казалось бы, и абсурд призывает к повсеместному пересечению границ. Тот предмет, который, по Хармсу, обладает «сущим значением» «только вне человека» (то есть отделен от него и доступных ему средств постижения неприступной границей), может быть выражен, согласно манифесту обэриутов, «столкновением словесных смыслов» (то есть их конфронтацией, поединком их на границе). Но если в рамках абсурдных текстов все смыслы могут столкнуться со всеми и их пограничная битва может получить тотальный характер, то сами эти тексты не претендуют, как уже говорилось, на тотальный смысл, они мыслятся как локальные, как особая зона.

И фольклористы, и логики давно уже показали, что граница не имеет фиксированного положения, что потенциально она проходит везде. Самое безобидное утверждение, скажем, «Сократ человек» сталкивает два смысла, заключенные в словах «Сократ» и «человек», точно так же, как это прокламируется в манифесте обэриутов. Но важно, что граница актуализируется не везде и не всегда, в каждом конкретном акте она имеет свою конкретную актуализацию, которая и определяет природу этого, а не иного события. Повсеместность границы в не меньшей мере, чем легкость ее преодоления, аннулирует событийность. Событие как будто бы произошло — и в то же время не произошло: оно «как бы» произошло.

Существенно, что все эти теснейше увязанные между собой качества современной культуры: снятие дуальных оппозиций, включая субъектно-объектные, повсеместность и бессобытийная проходимость границы, отсутствие единичного, вариативная множественность всего, включая и самоидентификацию субъекта, с одной стороны, могут быть обнаружены в абсурдистских текстах как девятнадцатого, так и двадцатого века, а с другой стороны, реализуют определенную мощную тенденцию европейской культуры: волю культуры к процессуальности, текучести, вариативной изменчивости, которые, как живое косному, противопоставляются стабильности, определенности, завершенной замкнутости.

Мир, человек, предмет, взятые не в их завершенной реализации, но в их открытости, множественно-непредсказуемых возможностях, составляли сердцевинный пафос немецкого романтизма[525]. Пусть он не мог быть усвоен излишне рационалистичными русскими адептами немецких романтиков — любомудрами, — зато в стиле Гоголя, способном лишить стабильности и переплавить любой предмет, эта тенденция реализовалась сполна. Но вот вопрос: не составляют ли всегда порицаемые за косность гоголевские обыватели, как и гофмановские филистеры, необходимой пары освобожденному от косности и определенности, восхитительно превращаемому, текучему миру? Не должен ли Катер Мурр, этот заправский филистер, также неизменно сопутствовать Крейслеру, как Санчо Панса — Дон Кихоту, а Лепорелло — Дон Жуану? Возможно, по той же причине гегелевская логика, вся построенная на превращаемости понятий, их постоянной способности к метаморфозе, в конце концов все же кладет предел себе самой. Но показательны и упреки, адресуемые по этому поводу Гегелю. В течение как минимум двух веков культура полагает в качестве положительной ценности вариативность, изменчивость,

процессуальность — все то, что смывает законодательную и завершенную определенность, самотождественность, включая и самотождественность логических связей и оппозиций.

Итак, как бы сильна ни была воля культуры к процессуальности, текучести, плавкости, при которой все застывшее, определенное, взаимоотграниченное и взаимоограничивающее приходит в состояние взаимопроницаемости и готовит к бесконечным метаморфозам, эта воля неизменно имела дело со «своим другим», либо просто с «другим», определенным, стабильным, логически зафиксированным, выполнявшим законодательно-ограничительную функцию.

Можно было бы сказать, что постмодернистское сознание имеет в качестве своего другого прежнюю культуру Нового времени, что оно выросло из пересмотра и опровержения структурализма, модернизма и т. д. Но в постмодернистской ситуации выработалось одно принципиально новое качество, на которое я старалась указать. Качество это — нечувствительность к границам, столкновение с которыми во всех прежних культурных ситуациях воспринималось как позитивное или негативное, но неизменно острое переживание. В силу этого качества постмодернистское сознание имеет неограниченные ресурсы для беспрепятственного распространения. Как кажется, оно распространяется быстрее, чем успевают выработаться культурные механизмы, способные обеспечить выживаемость в новых, создаваемых им же самим социокультурных условиях. Что же касается прежних культурных механизмов, то они легко ассимилируются этим новым типом сознания, но теряют при этом свое основное функциональное назначение и вместе с ним — свое содержание. В этом смысле и можно говорить о том, что происходит гибель абсурда, в то время как он получает повсеместное, торжествующее распространение.

Литература

Берковский 2001 — *Н. Я. Берковский.* Романтизм в Германии. СПб., 2001.

Бочаров 1999 — *С. Г. Бочаров.* Возможные сюжеты Пушкина// Сюжеты русской литературы. М., 1999.

Гоголь 1937 — *Н. В. Гоголь.* Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Полное собрание сочинений. Т. 2. М.; Л., 1937.

Липавский 1994 — *Л. Липавский.* Разговоры // Поэты группы

«Обэриу». СПб., 1996.

Набоков 1996 — *В. Набоков.* Николай Гоголь // Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996.

Парменид 1989 — *Парменид.* О природе // Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М., 1989.

Пушкин 1949 — А. *С. Пушкин.* Полное собрание сочинений. В 17 т. Т. 11. М.; Л., 1949.

Ронинсон 1988 — *О. А. Ронинсон.* О «грамматике» арзамасской «галиматьи» // Учен. зап. / Тартуский гос. ун-т. Вып. 822. Тарту, 1988.

Смирнов 1994 — *И. П. Смирнов.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Хармс 1997 — *Д. Хармс.* Полное собрание сочинений. Т. 2. СПб., 1997.

Указатель имен

А. Ф. 219,220,238
Абулафия А. (AbulafiaA.) 389,393
Августин Бл. 9,135
Адамов А (AdamovA.) 20,21, 38, 94
Адамович Г. В. 296
Адливанкин С. 198
Адорно Т. (Adorno Th. W.) 23–25, 65
Азарми А. А (Azarmi A A.) 23,65
Айгистов Р. А. 193,238
Айзлвуд Р. 57
Акимов Н. П. 33
Александр 1418
Александр Македонский 325
Александров А. 50, 58, 60, 205, 376,378,380,384,392
Алтунян А. Г. 270, 272
Альбее Э. 20
Амор Г. Б. (Amor G. B.) 18,65
Андреев Л. Н. 98,199, 200, 238
Антониони М. 177
Аполлинер Г. 38,195–197, 238
Аристотель 102,281,363,416
Аристофан 38,40,95,96
Арнольд И. В. 360,369
Аррабаль Ф. 20,38
Арто А. 21
Арутюнова Н. Д. 53,61
Атилла 326
Афанасьев А. Н. 401,410
Бабаева Е. Э. 53, 64
Байрон Дж. 37,280
Бакст Л. С. 217, 218
Бараш Ф. 112
Барт Р. 27, 34,61,356,364,370
Бахтерев И. 304
Бахтин М. М. 94,95,113,114,116, 127,143,360
Башляр Г. (Bachelard G.) 204,240
Беккет С. (Beckett S.) 20–22, 26–28, 32, 33, 38, 46–48, 52, 59, 64, 68, 94,153, 154, 156,163, 167
Бекман М. 205
Белинский В. Г. 98,127
Беллок Х. 51

Белый А. 92,98,125,127,238,244
Беляев А. 101,127
Бенчич Ж. 381, 392
Беньямин В. 23
Беранже П.-Ж. 205
Бергсон А 192
Бердсли 0.112
Бердяев Н. А 17
Берия Л. П. 140
Берковский Н. Я. 425, 427
Берлин И. 339, 345
Бернхард Т. 25
Берч С. (Burch S.) 343, 345
Бибиков Г. 224
Библер В. С. 362, 370
Бинкис К. 322,323
Блаватская Е. 382,392
Блок А. А (Blok) 43,63,71,98,244
Блум Х. 26, 61
Блюм В. 108,127
Богданов (Малиновский) А. А. 143
Богомолов Н. А 55,61
Боград И. 201
Бодлер Ш. 18
Бодрийар Ж. 171,177,344,345
Бойм С. (Boym S.) 144,146
Болецкая А 308
Большаков К. А. 211
Борхес Х. Л. (Borges J. L.) 96,129
Боске А (Bosquet A.) 35,65
Босх И. 96,104,106
Бочаров С. Г. 418,427
Брежнев Л. И. 140
Брейгель П. 96
Брехт Б. 40
Брик О. М. 109,127
Бродский И. А 104
Брокгауз Ф. А. 49,61,345
Брюсов В. Я. 45, 244
Буало Н. 30,281
Бугаев Н. В. 29
Бузатти Д. 20
Буланов М. 226,227
Булгаков М. А 105,108,225,244

Булгаков С. 15, 16,30,61,195
Булгарин Ф. В. 272
Булич С. 339, 345
Булыгина Т. 53, 61
Буль Дж. 190
Буренина О.41,61,76,83,90, 265
Бурлюк Д. Д. 203
Буррио Н. 169,177
Бурхардт Д. 53, 65
Бугрова Т. 36, 61
Буш В. 51
Бхарата 39
Бэкон Ф. 102
Бюлер К. 353,370
Бюргер П. (Burger P.) 136,146
Бюхнер Г. 25
Вавилов С. И. 49, 341
Вагинов К. К. 41,104
Вагнер Р. 26
Вайнер Р. (Weiner R.) 307, 309— 320
Валиева Ю. 50,61
Валуев П. А. 49
Ван Гог В. 277
Васильев А. А. 193
Васильев Н. 30
Васильев П. 145
Васюков В. Л. 355,371
Вахтангов Е. Б. 33
Введенский А. (Vvedensky A., Vvedenskij A.) 33, 46, 51, 55, 60–63, 68, 70, 76, 77, 79–81, 88,90, 91,104,283,298,390, 422
Вейнберг Й. 378,392
Вейсман АД. 8,61
Великовский С. 47, 62
Венцлова Т. 43, 62
Вернадский В. И. 195
Вёрнер М. Х. 52
Веронезе П. 126
Вест П. (West P.) 23,71
Виденович Р. 398
Викки-Фогт М. (Wicki-Vogt M.) 33, 71
Виноградов В. В. 215, 238
Виноградова А 92
Виноградова Л. Н. 244, 255
Витгенштейн Л. 289, 351, 356

Виткевич С. 112
Влашич-Анич А. (Vlašič-Anič A.) 46,71
Водичко К. 167
Войнович В. 363
Вольф А 60
Ворошилов К. Е. 231
Востин Э. (Wostin H.) 37, 71
Вражиновски Т. 400, 410
Вригт Г. Х. фон 289, 303
Выспяньский С. 111
Гавел В. 308
Гаиф Ю. 224
Галас Ф. 310, 311
Гамсун К. 46
Гаспаров Б. М. 234, 238, 336, 337, 342,345
Гачева Н. Г. 239
Гашек Я. 111
Гёблер Ф. 44
Гегель Й. В. 144, 355,426
Гейзе П. 63
Гейне Г. 215
Геллер А. Л. 95
Геллер Л. М. 45,47, 62,78,90
Гельфрейх В. 224
Герасимова А. 50, 56, 62
Герман А. 104
Гермес Трисмегист 382,383
Гернер Р. (Corner R.) 10, 11, 13, 15, 25, 68
Герцен А. И. 108 Гете И. В. Г. 10, 106
Гидденс Э. (Giddens A.) 138, 141, 146
Гилберт С. У. 51
Гинденбург 0.326
Гиппиус З. Н. 62
Гитлер А. 418
Глоцер В. 57, 294, 304
Гнедов В. 89,90, 91
Гнездовский Я. 169
Гнилицкий А. 168, 172
Гоголь Н. В. 41, 43, 44, 63, 65, 87, 98-100, 102, 105, 106, 110, 113, 116, 128, 244, 422, 423, 425.427
Голубев И. Н. 192
Гомбрович Е. 112, 310
Гончаров И. А. 49, 62
Гончарова Н. С. 203

Горбатов Б. Л. 109,114,127
Горбачев М. С. 142
Горский Д. П. 356,370
Горький М. 63,143,145, 231,340, 341.345.427
Готье Т. 93, 105
Гофман Э. Т. А. 94
Грайс Г. П. 53
Грасс Г. 38
Григорян М. Н. 60
Гримм Ю. (Grimm J.) 37, 68
Гроб Т. (Grab T.) 46, 57,68
Гройс Б. (Groys B.) 137,142, 146, 147,226,238
Грынышин М. 176
Грюневальд М. 96
Гумбольдт В. фон 342
Гумилев Н. С. 62
Гура А. В. 242, 244, 255
Гуро Е. Г. 203
Гэлловэй Д. (Galloway D.) 37, 67
Гюго В. 93, 98
Гюнтер Х. (Gunther H.) 146, 226, 238, 240,345
Д' Эррико Э. 20
Дали С. 100, 245
Даль В. И. 93
Даль Р. 51
Данте Алигьери 115,124,125,390
Данто А. (Danto A.) 136,146
Дейнека А. А. 224, 231, 235, 236
Декарт Р. 367
Делёз Ж. 34, 66, 321, 330, 356, 360,370
Демурова Н. М. 52, 62
Державин Г. Р. 297
Деррида Ж. (Derrida J.) 34, 56, 153
Детеринг Г. 224
Джаквинта Р. 57
Джакометти А. 100
Джерри А. 27
Джойс Дж. (Joyce J.) 21,26,63,68
Диккенс Ч. 63
Дир О. (Dier O.) 14,66
Длугош И. (Dlugosch I.) 43,66
Добровольский В. 234
Добужинский М. В. 244
Добычин Л. 101,128

Довженко А. П. 181
Дойль В. де 344
Домаль Р. (Daumal R.) 32, 66
Домье Л. де 110
Достоевский Ф. М. 14,17, 43,44, 63, 65,98, 99, 244,427
Дравич А. (Drawicz A.) 42, 66
Древин А. 236
Друскин Я. 51, 57, 58, 76, 80, 90, 91,378,387,392
Дрюкер Б. (Drücker B.) 37, 67
Дурново М. 304
Дюркгейм Э. 137
Дюрренмат Ф. 38
Евнина Е. М… (Jewnina E.) 110,127, 130
Евреинов Н. Н. 98, 99,114,127
Ермолаева В. 200
Ерофеев Вен. В. 104
Ефимов А. 109,127
Ефрон И. А. 49,61,345
Жаккар Ж.-Ф. (Jaccard J.-P.) 43,57, 69, 76, 78, 80–82, 87, 90, 91, 101,129,292,304,376–378,392
Жарри Ф. 38,95
Жемчужная Е. 201
Жене Ж. (Genet J.) 20, 21
Жигалкин С. А. 60
Жид А. 17,18
Жижек С. 172, 177,177
Жириновский В. В. 270,272
Жуковский В. А. 422
Жуковский Н. Е. 193
Заболоцкий Н. А. 104, 108, 188, 244,248,296,300–302,304
Забужко О. 175–176,178
Завад В. 310
Заградничек Я. 310
Замятин Е. И. 96, 105, 248
Заньковецкая М. К. 176
Захаров М. А. 225
Зеленин Д. К. 337
Зельдович А. 176
Зивельчинская Л. Я. 109,127
Зименков А. П. 238
Зиновьев А. 104
Злыднева Н. В. 247,255
Зощенко М. М. 101
Зуевская Е. В. 60

Иванов Вяч. И. 217,218, 238
Иванов Д. В. 238
Игнатьев И. 90
Изер В. (Iser W.) 27,28,69
Ижиковский К. 320
Ингарден Р. (Ingarden R.) 28,68
Иоанн Евангелист 78
Иоанн Дамаскин 125
Ионеско Э. (Ionesko E.) 20,21,31, 33, 38, 40, 46, 59, 62, 94, 97, 167,205,207,238
Иофан Б. 224
Искренко Н. 273,274,283–286
Иэль Д. 112,129
Йованович М. 43, 46, 62
Кабаков И. 167
Кайзер В. (Kayser W.) 95,112,113, 123,130
Калинин М. И. 231
Калло Ж. 104
Каменский Вас. В. 193, 203, 229, 238
Камю А. (Camus A.) 15, 17–20, 23, 26,27,41,62,65,70,75,79,94, 156–158,162,363,370
Кандинский Вас. В. 201
Канетти Э. 25
Кант И. 28,355
Кантор Г. 29
Караджич В. (Карацић В.) 403,411
Караченцов П. 224
Кардулло Б. (Cardullo B.) 32,33,66
Каркашев В. 225
Карнап Р. 356, 370
Картлидж П. (Cartledge P.) 40,66
Кафка Ф. (Kafka F) 21, 31, 63, 68, 97,248,307,308,312,314,316
Кенан А. 20
Кёниг Г. (Konig G.) 46,69
Кибиров Т. 104
Киклевич А. К. 272
Кларк К. 138,146
Клуге Ф. (Kluge F.) 7,69
Клюев Е. В. 56,62,361,370
Кобринский А. 57,58,62,85,87,90
Ковалев В. 109,128
Ковалов 0.177,178
Коган Л. Н. 361,370
Кожинов В. В. 300,304

Козьма Прутков 424
Кокорин А. 236
Коллонтай А. М. 143
Кольдефи-Фокар А. 92
Конан Дойль 377
Копелев Л. 47,62
Коренев К. М. 107,128
Корнуэлл Н. (Cornwell N) 57, 58, 66, 67, 70, 91
Котт Я. (Kott J.) 37, 69
Кофлер Л. (Kofler L.) 37, 69
Кошелев А. Д. 60
Кошмаль В. (Koschmal W.) 44, 62, 69
Крипке С. (Kripke S. A.) 291, 304
Крусанов П. 418, 419
Крутиков Г. 201
Крученых А. Е. 43, 88, 247, 323, 326
Крылов И. А. 243
Крымский С. 172
Ксеркс 325
Кубилюс В. (Kubilius V.) 322, 331
Кувшинов Ф. 376
Кудрявцев С. 128
Кукулин И. 56, 57, 63
Кулик А. 55, 63
Куликов И. С. 49, 63
Кульчицкий М. 173,174
Куммер Р. 193
Кундера М. 112, 308
Купцов В. 232, 233
Кусков С. 255
Кустурица Э. 112
Кьеркегор С. (Киркегард, Kierkegaard S.) 11,12,15,18,63,65, 149,326
Кэрролл Л. 21,34,51,52,63,102, 363,370
Кэсседи С. (Cassedy S.) 43,66
Лабас А. 217, 218, 223, 244, 247, 252
Лавинский А. 229,230,236
Лавинская Е. 229,230,236
Лазаренко В. 205
Ларионов М. Ф. 225,247
Лафонтен 243
Лебедев Н. А. 205,238 28 — 4005
Левкиевская Е. Е. 405,410
Леже Ф. 202, 210

Лем С. 112
Ленин В. И. 140, 231, 232, 363
Леннартц Н. (Lennartz N.) 24,36, 37, 40, 69
Леон М. де 388
Леонардо да Винчи 110, 219
Леонидов И. И. 202, 224
Леонов Л. М. 144
Леонтьев А. Н. 356, 370
Леотар Ж. 205
Лермонтов М. Ю. 215,239, 297
Лефевр А (Lefebvre H.) 175,178
Лилиенталь О. 192
Лингартова В. (Linhartovd V.) 309
Липавская Т. А 51
Липавский Л. 51, 76, 90, 91, 387, 422,427
Лир Э. 21,25,51
Ллойд Джордж Д. 326
Лобачевский Н. И. 190
Лодж Д. (Lodge D.) 32,69
Лотман Ю. М. 195, 232, 238, 361, 365,370
Лотреамон (Дюкас И.) 99
Лукасевич Я. 295
Лукиан 95,96
Луначарский А. В. 107, 108, 114, 127,128,143
Лучишкин С. 199
Лысенко Т. Д. 341–343,345
Льюис К. И. 295
Маймонид М. 381,389
Малевич К. С. 43, 77,88,99,104, 200, 204, 211, 232, 233, 239, 246,247
Малинин А. М. 9, 63
Малич М. 294
Малларме С. (Mallarmé S.) 202, 240
Мальро А. 17 Мамлеев Ю. 104
Мандельштам О. Э. 244,295–298, 300, 304
Манн Т. 310
Манн Ю. 100,113,128
Мансуров П. А. 193, 208, 223
Марамзин В. 104
Маркович В. 62,256
Маркс К. 337, 344
Маркштейн Э. 101,128
Марр Н. Я. 335–345
Мартини А (Martini A.) 43, 69

Маршак С. Я. 51, 52, 63
Марэ Э. 219,220,229
Матюшин М. В. 43,50, 247
Мацца А 220, 221
Маяковский В. В. 109, 203, 220, 229,244, 285
Мейерхольд Вс. Э. 33,98,99,107, 114,128, 201
Мейлах М. 50, 57,60, 90, 304
Мелвилл Г. 17
Менделеев Д. И. 192
Мерц М. (Merz M.) 177,178
Местр Ж.-М. де 339
Метерлинк М. 213
Мещанинов И. И. 337
Микеланджело Буонарроти 125
Милнер-Гулланд Р. 58
Минковский Г. 190
Митрохин Д. И. 198
Михайлов В. А 356,370
Михальская М. (Michalski M.) 58, 70
Михельсон А. Д. 49, 63
Михоэлс (Вовси) С. М. 33
Мичурин И. В. 335, 336, 340,341, 343, 344
Можайский А. Ф. 192
Можейко М. А. 360,370
Моргенштерн Х. 95
Моррис У. 116,117
Мрожек С. 112, 308
Муратова К. 104
Мурашов Ю. 336–338,345
Мюллер Б. (Müller B.) 7,44,46,70
Мюллер-Шолле К. (Müller-Scholle Chr.) 46, 70
Мюссе А де 37
Набоков В. В. 40–43, 52, 61–63, 104, 244, 284, 286, 310, 376, 422,427
Навуходоносор 124
Наполеон Бонапарт 325,326
Нарбикова В. 273–283,286
Натан А. 382, 392
Недошивин Г. 110,128
Неизвестный Э. И. 104
Нестеров П. Н. 216
Нива Ж. (Nivat G.) 57, 70,130
Ники-Нилюнас А. 327
Никитин С. А. 61

Никитина Е. Ф. 128
Никольская Т. 57
Ницше Ф. (Nietzsche F.) 13–15,25, 70,75,153,213,240,310,355, 370
Новикова Л. 101,127
Нордау М. 47
Образцов С. В. 295
Одоевский В. Ф. 219
Олби Э. 36
Олейников Н. М. 46, 51, 90, 91, 104, 244
Олеша Ю.К. 198, 248
Опарина Е. 0.359, 370
Опенгейм М. 97
Оруэлл Д. 339
Остин (Остен) Дж. Л. 52,63
Островский А. Н. 188
Остроумова Е. 376
Павел, ап. 124
Пави П. (Pavis P.) 38, 70
Павленко П. А. 144,145
Павлова А. П. 202
Падучева Е. В. 52, 63
Панамаренко (Panamarenko) 237, 240
Паперный В. 344,345
Папюс 385
Парменид 416,427
Партридж Э. (Partridge E.) 114, 115,130
Пассер И. 112
Пастернак Б. Л. 142
Педроло М. де 20
Пелевин В. 0.105,244,349,362—371
Пелиссон П. 343
Перлина Н. 57
Петерс Й.-У. 60
Петров В. В. 356,370
Петров С. В. 109, 128, 298, 299, 304
Петров-Водкин К. С. 225, 239
Пешич С. 58
Пикард Х. Р. (Picard H. R.) 38, 70
Пильняк (Вогау) Б. А. 92,105
Пинский Л. 113, 128
Пинтер Х. 20, 38,52
Пирс Ч. С. 356, 370
Питирим Сорокин 137,139

Плавт 38
Платон 352
Платонов А П. 104,143, 243, 248, 250, 254, 255
Плотникова А. 398,410
По Э. А. 106
Подорога В. 365,370
Попов Г. К. (Popoff G.) 141,147
Попов Н. Е. 193
Пригов В. 104
Протазанов Я. А. 201
Пруст М. 17,63,318
Псевдо-Дионисий Ареопагит 54
Пугачева Т. Л. 364, 370,371
Пуни И. А. 199, 236
Пушкин А. С. 43, 45, 65, 244, 280, 297,343,345,418,427
Пяст В. А. 89,90
Рабле Ф. 97,109,110,113–115,127
Радек К. 141
Раденкович Р. (Раденковић Р.) 402, 411
Раздуваев В. В. 271,272
Райт О.192
Райт У. 192
Раскин В. (Raskin V.) 262,263,268, 272
Рассел Б. 102
Рафаэль 106,115,121,208
Ревзин И. И. 53.64
Ревзина О. Г. 53, 64
Редон О. 96
Ремизов А. М. 98
Рескин Д. (Ruskin J.) 92,116,117, 119,121–127,130
Роб-Грийе А. 27
Робертс Г. (Roberts G.) 43,70
Родченко А. М. 201,205,220,221, 223–226,229,236,247
Рожевич Т. 308
Розанова О. В. 188, 204
Розенкранц К (RosenkranzK.) 11, 70,94, 96,114,130
Розенталь Б. (Rosenthal B.) 14,39, 70
Ройтбурд А. 169,173
Рокфеллер Дж. Д. 224
Ролле Д. 60
Ронинсон О. А. 416,427
Россе К. (Rosset C.) 23,70
Руденштейн А. 226
Русакова Э. 380,390

Рутковский А. 176,178
Рыклин М. 144,146
Рэмбо А. 21
Савадов А. 168,17
Савицкий Г. К. 236
Савицкие Ю. (Savickis J.) 321,322, 326–331
Сад Д. А. Ф. де 276,278
Сажин В. 56,58,64,76,90,91,376, 381,382,391,392
Салтыков-Щедрин М. Е. 98, 109, 110, 127
Санников В. З. 264, 272
Сантос-Дюмон А. 192
Сан-Фаль Н. де 97
Сапунов Н. Н. 98
Сарабьянов Д. В. 99,128
Сарна Э. 60
Сартр Ж.-П. (Sartre J-P) 15, 17–20,41,68,150, 355
Свириденко С. 298, 304
Свифт Дж. 109
Себеок Т. А. 343,344
Северянин (Лотарев) И. В. 45,46
Семенова С. Г. 239
Серль Дж. Р. 52
Серов А. Н. 202
Сигей С. 89, 91,104,128
Сигов С. 50, 64
Симпсон Н. 2
Синявский А. Д. 104
Сират К. 381,389,392
Скляренко Г. 169,178
Скотто С. (Scotto S. D.) 46,7
Слонимский А. Л. 100,128
Случевский К. К. 98
Смирницкая О. А. 298
Смирнов В. А. 354, 371
Смирнов И. П. (Smirnov I.) 54,64, 103, 130, 142, 146, 354, 361, 371,424,427
Снопков А. 193,239
Снопков П. 193,239
Соколов-Скаля П. П. 236
Сократ 97,425
Сокуров А. 104
Солнцева Ю. И. 201
Соловьев Вл. С. 124, 144,195,219, 239
Соловьева П. 52

Сологуб (Тетерников) Ф. К. 98
Сорокин В. 45,60,105,418
Сорокин Ю. С. 98, 128
Соссюр Ф. де 335,345
Сталин И. В. 138–141, 143, 231, 418
Стеблин Каменский М. И. 298, 299, 304
Стельманн Д. (Stellmann J.) 43,57, 71
Стенберг В. 251
Степанова В. 201, 226
Стивенсон Р. Л. 63
Стойменов Л. (Stoimenofi L.) 57, 71
Стоун М. (Stone M.) 22, 71
Стоун-Нихимовски Э. (Stone-NakhimovskyA.) 43,46, 71
Стрижевская Н. 196
Стриндберг А. 21
Строганова Е. Н. 56, 64, 384,392
Судейкин С. Ю. 198,208
Суетин Н. М. 20
Сумароков А. П. 95
Сухово-Кобылин А. В. 98, 198, 201, 239
Таиров А. Я. 33
Тамби В. 224,233
Тантлевский И. 383,392
Тарасюк А. Г. 60
Тарич Ю В. 229
Тарквиний 418
Тарулис П. (Tarulis P.) 321–327,331
Татлин Вл. Е. (Tallin VI.) 203,226, 234, 239,245
Твен М.264
Терентьев И. 104,128
Терехина В. Н. 238
Тертуллиан 9-12,93,326,352
Тимирязева О. 52
Тинторетто 126
Тирдье Ж. 31
Тистол О. 168,169,171
Токарев Д. В. 58, 64
Толль Ф. Г. 49, 64
Толстая С. М. 407, 409,410
Толстая Т. Н. 273–275, 277–281, 286
Толстой А. К. 98,105
Толстой Л. Н. 17,63,427
Толстой Н. И. 407, 409,410
Толстых В. 101,127

Томсон Дж. 37
Троттенберг Д. 60
Троцкий Л. Д. 325,326
Тургенев И. С. 63, 427
Туфанов А. В. 43, 298
Тцара Т. 27, 55,63,205
Тышлер А. Г. 244, 249
Тэйлор Д. (Taylor J. R.) 37,38,71
Уайльд О. 116
Уайтхед А. Н. (Whitehead A. N.) 102,156
Уилби В. 356
Урбан П. (Urban P.) 44,45, 71
Успенский П. Д. 102
Успенский Ф. Б. 53, 64,304
Уточкин С. И. 193
Уэллс Г. 37,96
Фадеев А. А. 145
Фарино Е. (FarynoJ.) 57,255
Федин К. А. 144
Федоров Н. Ф. 195,219
Фербер Ф. 192
Фидлер Л. 424
Флакер А. (Flaker A.) 57, 67, 190,
Хильдесхаймер В. 38 240
Хин-Шун Я. 364,371
Флегель К. Ф. (Flôgel C. F.) 94,129
Хинтикка Я. (HintikkaJ.) 272, 291,
Флейшман Л. 57
Флобер Г. 37,63
Флоренский П. А. 29, 30, 64,195
Флюссер В. (Flusser V.) 34,35, 67
Форман М. 112
Франке Д. (FrankeJ.) 37, 38,67
Франк-Каменецкий И. Г. 211,337, 340
Франсуа К. (François C.) 37, 67
Фреге Г. 102,356,371
Фрейд З. 123
Фрейденберг 0.211, 337,340
Фрид Э. (Fried E.) 12,13,35,67
Фриш М. 20,38
Фуко М. 168,178, 356, 360
Фуэджи Дж. (Fuegi J.) 37,67
Хайдеггер М. (Heidegger M.) 15, 17,68,101,150,178, 355
Халатов Н. 50, 64

Хан Батый 325
Ханзен-Леве О. (Hansen-Löve A A, Hansen-Léve Aage A.) 45, 68, 100, 103, 106, 129, 136, 139, 147,192,239,243, 253, 255
Харди Т. (Hardy Th.) 18, 68
Хармс Д. И. (Ювачев Д. И., Kharms) 33, 42–46, 50, 51, 55–58,60,62–67,70-72,75–85, 87, 88, 90, 91, 104, 129, 188,197, 207, 239, 248, 292–295, 298, 304, 375–392, 416, 417,423,424,427
Хассан И. (Hassan I.) 26, 27,68
Хауг В. Ф. (Haug W. F.) 9,17, 68
Херлинг-Грудзиньский Г. 308 304
Хинчлифф А. (Hinchliff A P.) 17, 23, 36, 68
Хирш Э. (Hirsch E. D.) 34, 68
Хлебников В. В. 88, 101, 104, 244, 253
Хойзинга Й. 119
Хоркхаймер М. 23
Хостовски Э. 307
Храбаль Б. 112
Хэмингуэй Э. 17
Цаголов В. 169,174
Цветаева М. И. 45, 296
Цивьян Ю. О. 232, 238
Циммерлинг А. В. 298, 304
Циммерлинг В. И. 296, 304
Циолковский К. Э. 193,195,219
Цицерон Марк Туллий 9
Чапек К. 111,309
Чаплин Ч. С. 40, 226
Чаплыгин С. А. 193
Чашник И. 200
Чекорский В. 173,174
Чепелик О. 60,178
Чернорицкая О. Л. 58,64
Черных П. Я. 7, 64
Чернышевский Н. Г. 284
Чертков Л. Н. 50, 65
Чехов А. П. (Chekhov) 15, 17, 43, 44, 62,63,65, 71,99,128,427
Чичерин Б. Н. 141
Чичкан И. 169,172
Чуковская Л. К. 50, 65
Чуковский К. И. 244
Шагал М. 208–210, 217,218, 221, 222, 224, 229, 236
Шагинян М. 105
Шапир М. 57,65
Шатских А. С. 99, 128

Шевченко Т. Г. 181
Шевырев С. П. 100
Шекспир У. 114,115,126
Шерон Г. (Cheron G.) 43, 66
Шестов Л. И. 13–17,19, 61,65
Шефлер К. 99
Шефтсбери Э., маркиз (Shaftesbury A.) 115, 116, 130
Шиффман Л. 381,393
Шишкин М. 60
Шкловский В. Б. 55,192,323,324, 330
Шклярук А. 193,239
Шлегель Ф. 13,94,98,119
Шмелев А. Д. 53,61
Шмелева Е. Я. 261, 272
Шмид В. 43,62,65,241,256
Шолем Г. (Scholem G.) 383, 388, 393
Шопенгауэр А. 23, 75, 310
Шор З. Е. 108,127
Шор Р. 108, 127
Шостакович Д. Д. 145
Шпарага О. 368,371
Шпенглер О. 358, 359,371
Шпитцер Л. (Spitzer L..) 94,95,131
Штейнзальц Р. А. 380, 393
Штерн Р. 226, 239
Штурман Д. 271,272
Шульга Е. Н. 355,371
Шульц Б. 307
Щерба Л. В. 215, 239
Щепилова Л. 48, 65
Щукин Ю. 224
Щуко В. 224
Щусев А. В. 232
Эзоп 243
Эйзенштейн С. М. 173, 245
Эйнштейн А. 190
Эйхенбаум Б. Н.41,65,84,99,100, 128
Элиот Т. С. (Eliot T. S.) 25, 37, 67, 69
Эль Лисицкий (Лисицкий Л. М.) 201, 211–217, 222, 223, 233, 234,247
Эльяшевич Арк. 111,128
Энгельс Ф. 337
Эниман Э. 58
Эпштейн М. 273,276,277,283,286

Эрдман Н. Р. 105
Эренбург И. Г. 105,108, 211, 212
Эрль Вл. 90
Эрн В. 304
Эсслин М. (Esslin M.) 20–23,27,36, 38,40,48,49,52,57,59,67,75, 91
Эшер М. К. 97, 246
Юберсфельд А. (Ubersfeld A.) 22, 71
Ювачев Д. И. *см.* Хармс Д. И.
Ювачев И. П. 384, 385
Юнг К. Г. (Jung K. G.) 102,211,213, 240
Юон К. Ф. 220
Якобсон Р. 0.101,217,290,304
Ямпольский М. 45,54–56, 58, 65, 234, 239, 375, 377, 382, 390, 393
Янгиров Р. М. 56,65
Ясперс К. 17
Abulafia A *см.* Абулафия А. AdamovA. см. Адамов А Adorno Th. W. см. Адорно Т.
Allen W.N.Jr. 221, 240
Amor G. B. *см.* Амор Г. Б.
Anders G. 152,153,162
Arendt H. 141,146
Austin J. L. 288, 304
Azarmi A A см. Азарми А А.
Baltrusaitis J. 96,129
Bachelard G. *см.* Башляр Г.
Barasch F. K. 129
Barchatov E. 240
Baumunk B. M. 193,240
Beckett S. *см.* Беккет С.
Bender H. 67
Blok *см.* Блок А. А.
Bobryk R. 255
Bond E. 67
Borges J. L. *см.* Борхес Х. Л.
Bosquet A. *см.* Боске А.
Bowlt J. E. 240
Boym S. *см* Бойм С.
Brater E. 38, 65
Breton A. 100,129
Breuer G. 240
Bromely G. W. 162
Burch S. *см* Берч С.

Burger P. *см.* Бюргер П.
Burkhardt D. *см.* Бурхардт Д.
Burwick F. 95,129
Buttler D. 262, 272
Camille M. 113,129
Camus A. *см.* Камю А.
Cardullo B. *см.* Кардулло Б.
Cartledge P. *см.* Картлидж П.
Castellani E. 105,129
Cassedy S. *см.* Кэссиди С.
Catteau J. 98,129
Chances E. 43,46, 66
Charms *см* Хармс Д.
Chastel A. 95,129
Chekhov *см.* Чехов А. П.
Cheron G. *см.* Шерон Г.
Clark J. R. 101,129
Cohn R. 38,65
Cornwell N. *см.* Корнуэлл Н.
Cousineau Th. 163
Crosland M. 344,345
Dantho A. *см.* Данто А.
Daumal R. *см.* Домаль Р.
Deidre B. 163
Delaunay P. 96, 129
Derrida J. *см.* Деррида Ж.
Desclos M. -L. 130,131
Diels H. 8,66
Dier O. *см.* Дир О.
Dlugosch I. *см.* Длугош И.
Douchin J. -L. 37, 66,67
Drawicz A. *см.* Дравич А.
Drechsler U. 37,66
Drosdowski G. 7,66
Ehrig H. 37,67
Eliot T. S. *см* Элиот Т. С.
Ellul J. 150,151,162
Esslin M. *см.* Эсслин М.
Etkind E. 130
Faryno J. *см.* Фарино Е.
Flaker A. *см.* Флакер А.
Flógel C. F. *см.* Флегель К. Ф.
Flusser V. *см.* Флуссер В.
Franke J. *см.* Франке Д.

François C. *см.* Франсуа К.
Fried E. *см.* Фрид Э.
Foakes14,67
Fokkema D. W. 27,67
Foster L. A 101,129
Fuegi J. *см.* Фуэджи Д.
Gagnebin M. 103,129
Galloway D. *см.* Галловэй Д.
Gelhard D. 43,67
Genet J. *см.* Жене Ж.
Giaquinta R. 46, 67
Gibian G. 42,68
Giddens A. *см.* Гидценс А.
Giesz L. 144,147
Giger M. 65
Göbler F. 68
Gordon E. 24
Görner R. *см.* Гернер Р.
Grebe P. 7, 66
Grimm J. *см.* Гримм Ю.
Grob T. *см.* Гроб Т.
Groys B. *см.* Гройс Б.
Gryglewicz T. 112,129
Günther H. *см.* Гюнтер Х.
Hagen J. F. 9,68
Hansen-Löve *A. A. см.* Ханзен-Леве А.
Hansen-Léve Aage A *см.* Ханзен-Леве А
Hardy Th. *см.* Харди Т.
Hassan I. *см.* Хасан И.
Haug W. F. *см.* Хауг В. Ф.
Heidegger M. *см.* Хайдеггер М.
Heidsieck A 37
HinchlifTA P. *см.* Хинчлифф А П.
Hintikka J. *см.* Хинтикка Я.
Hirsch E. D. *см.* Хирш Э.
Holquist M. 219,240
Hubbert J. 31,68
Husserl E. 159
Idel M.389,393
Ingarden R *см.* Ингарден Р.
Ingold F. Ph. 203, 240
Ionesko E. *см.* Ионеско Э.
Iser W. *см.* Изер В.
Jaccard J.-P. *см.* Жаккар Ж.-П.

Jewnina E. *см.* Евнина Е. М.
Johnson U. 68,69
Jones S. G. 137,147
Joyce J. *см.* Джойс Дж.
Jung K. G. *см.* Юнг К. Г.
Карацић В. *см.* Караджич В.
Kafka F. *см.* Кафка Ф.
KasakW.57.69
Kayser W. *см.* Кайзер В.
Kharms *см.* Хармс Д.
Kierkegaard S. *см.* Кьеркегор С.
Kluge F. *см.* Клуге Ф.
Kobow G. 37,69
Kofler L. *см.* Кофлер Л.
König C. *см.* Кёниг Г.
Koschmal W. *см.* Кошмаль В.
Köster R. 7,66
Kott J. *см.* Котт Я.
Kranz W. 8, 66
Krapp 154
Krauss F.S. 405,411
Kripke S. A. *см.* Крипке С.
Kubilius V. *см.* Кубилюс В.
Kuhler P 96, 130
Kuhnel E. 106,130
Kuryluk E. 112, 130
Kuzmin M. 66
LacanJ.153
Lawder S. D. 202, 240
Lefebvre H. *см.* Лефевр Н.
Lennartz N. *см.* Леннартц Н.
Linhartová V. *см.* Лингартова В.
Lissarrague E 95,130
Lodge D. *см.* Лодж Д.
Luyster R. W. 14,69
Mallarme S. *см.* Малларме С.
Marcuse H. 155,163
Martin J. 13, 69
Martini A. *см.* Мартини А.
Marwald J. R. 9, 69
Matich O. 240
Mayer H. 68, 69
Megill A. 24, 70
Merz M. *см.* Мерц М.

Michalski M. *см.* Михальская М.
Mills A. 131
Minsky M. 262,272
Molinari J.-P. 113, 130
Morel Ph. 113, 130
Mrožek St. 43
Müller B. *см.* Мюллер Б.
Müller W. 66
Müller-Scholle Chr. *см.* Мюллер-Шолле К.
Nagel Th. 161–163
Nivat G. *см.* Нива Ж.
Nietzsche F. *см.* Ницще Ф.
Norrick N. R. 262, 263, 272
Onions Ch. T 7, 70
Panamarenko *см.* Панамеренко
Pavis P. *см.* Пави П.
Partridge E. *см.* Партридж Э.
Pedroccio F. 105,130
Petrova O. 179
Picard H. R. *см.* Пикард Х. Р.
Popoff G. *см.* Попов Г. К.
Raskin V. *см.* Раскин В.
Rennert J. 240
Ruskin J. *см.* Рескин Д.
Rickfels U. 129
Roberts G. *см.* Робертс Г.
Rosen E. 94,130
Rosenkranz K. *см.* Розенкрантц К.
Rosenthal B. *см.* Розенталь Б.
Rosset C. *см.* Россе К.
Sartre J.-P. см. Сартр Ж.-П.
Savelsberg H. E. 19, 70
Savickis J. *см.* Савицкие Ю.
Schlechta K. 240
Scholem G. *см.* Шолем Г.
Schreck J. 95,130
Scotto S. D. *см.* Скотто С.
Shaftesbury A *см.* Шефтсбери А
Sikimid B. 405, 411
Sisson C. H. 68
Smirnov I. *см.* Смирнов И. П.
Smith M. G. 339, 345
Sokó1L. 116, 131
Spitzer L. *см.* Шпитцер Л.

Starr P. 106, 131
Steiner B. 147
Stellmann J *см.* Стельманн Дж.
Stoimenoff L. *см.* Стойменов Л.
Stone M. *см.* Стоун М.
Stone-Nikhimovsky A. *см.* Стоун-Нихимовски Э.
Striogaite D. 325, 331
StyanJ. L. *см.* Стаен Дж. Л.
Sus O. 71
Szczerbowski T. 271, 272
Tarulis P. *см.* Тарулис П.
Tatlin Vl. *см.* Татлин Вл.
Taylor J. R. *см.* Тейлор Дж. Р.
Tomovič S. 43, 46, 71
Urban P. *см* Урбан П.
Vaina L. 272
Viliunas G. 327,331
Villard H. S. 221, 240
Vlašič Anič A. *см.* Влашич-Анич А.
Voelke P. 95, 131
Vvedensky A. *см.* Введенский А.
Weiner R. *см.* Вайнер Р.
West P. *см.* Вест П.
Wicki-Vogt M. *см.* Викки-Фогт М.
WiemerB. 65
Whitehead A. N. *см.* Уайтхед А. Н.
Wittkower R. 96,131
Wostin H. *см.* Востин Э.
Ziegler R. 57, 72
Zveteremich P. 104, 131
Ubersfeld A. *см.* Юберсфельд А.

© Авторы, 2004
© Языки славянской культуры, 2004

notes

Примечания

1

Черных [1993]: 23.

2

Kluge 1989: 6.

3

Черных [1993]: 23

4

Значение греческого термина см. в Thesaurus 1831. Ср. также Вейсман 1899: 188.

5

См. Diels, Kranz 1951: 312.

6

О развитии значения слова *абсурд* во французском языке см. подробно: Marwald 1968.

7

Значение латинского термина см.: Thesaurus 1900. Ср. также Малинин (1961): 14.

Haug 1976: 7.

9

Некоторые исследователи полагают, что данное изречение приписывается Тертуллиану неверно. См., например, Hagen 1979:123–125. См. примеч. 23 к этой статье: Ibid.: 169.

10

Анализ темы «Гете и абсурд» см. подробнее: Corner 1996:12 ff.

Цит. по: Corner 1996:12.

Rosenkranz 1979:305.

Кьеркегор 1998:46.

Fried 1988: 46. Cp. Corner 1996:138–139.

15

См. об этом: Martin 1991:19.

Шестов 1998:390.

17

Nietzsche 1997: 48

Ср. также: Luyster 1984; Foakes 1993.

19

Nietzsche 1997:48.

Ibid.: 46.

21

Dier 1998:56.

Nietzsche 1997:49.

23

Тема «Ницше и абсурд» подробно разработана Бианкой Розенталь (Rosenthal 1997)

Cp. Görner 1996: 23.

25

Шестов 1909: 59

26

См. Булгаков 1993а: 535

27

Там же.

Heidegger 1963.

Hinchliffe 1969: 21–22.

Cp. Haug 1966.

31

Hardy 1983:417.

Amor 1973: 178.

Камю 1989: 354.

Cp. Savelsberg 1966:130 ff.

Esslin [1961]: 5.

Stone 1965.

Ubersfeld [1977J.

Azarmi 1970; Hinchliffe 1969; West 1966.

Rosset 1967:107.

Adorno 1980.

Lennartz 1998: 11.

42

О кризисе как утрате всех позитивных стандартов см., например, Megill 1985.

Adorno 1980: 231.

Görner 1996:140.

Eliot 1963.

Блум 1998.

Камю 1989: 354.

Hassan 1975:15–16.

Ibid.: 18–19.

См. также обоснование этого термина: Fokkema 1984.

51

Термин, введенный в научный оборот Романом Ингарденом (Ingarden 1968).

Ср. также: Iser 1976.

Iser 1975: 55 ff.

См. Ibid 70-71

Флоренский 1996:16.

Булгаков 19936: 61.

Ионеско 1999.

Об абсурде в творчестве Кафки см. подробно: Hubbert 1995.

Lodge 1981: 13

Daumal 1993: 60.

Cardullo 2002: 13.

Wicki-Vogt 1983 (см. подробно с. 29–49).

Hirsch 1976.

Барт 1989: 288-289

65

См. Deleuze 1969: 88.

Flusser 1992:9—10.

Bosquet 1990: 9—20.

Hinchliffe 1969:11.

См. об этом подробнее: Бугрова 1994:193.

Styan 1981:125.

Lennartz 1998: 22.

Kobow 1967.

Douchin 1970.

Grimm 1977.

Galloway 1966.

Wostyn 1976; Galloway 1966; Lennartz 1998.

Kott 1970; François 1973; Drücker 1976.

Kofler 1970 (см. с. 99-112).

Fuegi 1982.

80

О гротеске и абсурде см. Heidsieck 1969; о соотношении абсурда и парадокса: Ehrig 1973; об абсурде и фарсе: Drechsler 1988.

Cp. Taylor [1962]; Franke 1978.

Picard 1978: 7.

Brater, Cohn 1990.

Pavis 1980: 17-18

Cp. Rosenthal 1977:104.

Cartledge 1990: 73.

Ibid.: 75.

88

О набоковском абсурде и творчестве Вагинова см. Буренина 2000а: 3–4 (вариант этой статьи: Буренина 2001).

Набоков 1999:124–125.

Эйхенбаум 1986: 51.

91

Набоков 1998:476.

Ср., например, Gibian 1971 и др.

Drawicz 1964.

Исключение составляют лишь некоторые работы по абсурду в славянских культурах: Gelhard 1995; Sus 1965, см. подробно главу «Teorie absurdna, absurdní komika a Stawomir Mrožek», s. 43–62; Tomovič 1980.

Шмид 1998.

Cassedy 1984.

Йованович 1981.

Венцлова 1997; Dlugosch 1997 См. также Chances 1982.

Stellman 1992

Йованович 1983; Martini 1981; Stone-Nakhimovsky 1982.

101

Roberts 1997; Cheron 1983.

См. подробно о взаимодействии символистского, сюрреалистического театров и театра абсурда Styan 1981

Jaccard 1991.

Koschnal 1986. Ср. также Кошмаль 1993: 242–247.

105

Göbler 1995–1996:27.

Müller 1978:34.

Urban 1990: 482.

Hansen-Love 1994.

109

Ямпольский 1998: 177.

Там же: 14

Геллер 1999.

112

Müller-Scholle 1988: 92

113

Scotto 1986; Tomovič 1980. «Старуху» можно назвать, пожалуй, одним из излюбленных объектов исследования, о чем свидетельствует целый ряд работ. Ср. Chances 1985; Glaquinta 1991; Йованович 1981; Stone-Nakhimovsky 1978 и др.

Vlašič-Anič 1997.

König 1978.

Grob 1994: 76.

117

Копелев 1959: 236.

Великовский 1960.

119

Щепетилова 1963.

120

ПСИС 1861: 1

121

Прибавление I к «Полному словарю иностранных слов». С. 1 (СПб., 1863).

122

Толль 1863–1864: 9.

123

Михельсон 1865: 9.

124

См., например: Брокгауз, Ефрон 1890–1904,1:45; или: Брокгауз, Ефрон 1916:94.

125

Гончаров 1980: 35.

Там же: 87–88.

Куликов 1974.

Александров 1965.

129

Перечислим в хронологическом порядке некоторые ранние российские публикации об обэриутах: Халатов 1966; Александров, Мейлах 1967а, б; Чертков 1968 и др. Заметим, что о поэтике обэриутов (вне ее осмысления в русле поэтики абсурда) впервые в постсталинскую эпоху заговорила Лидия Чуковская; см. Чуковская 1960:257.

См., например: Герасимова 1988; Валиева 1998.

Сигов 1986.

132

Хармс 1993: 72

133

Маршак 1955: 528

Падучева 1982: 78. Ср. также Падучева 1983.

135

Об истории переводов «Алисы» на русский язык см. подробно: Демурова 1994–1995.

См. также Ревзина, Ревзин 1971.

137

Булыгина, Шмелев 1990: 105. О строении концептуальных полей нормы и антинормы см. также Арутюнова 1987.

Ср. также понятие «абсурдная аргументация», разработанное немецкой слависткой Дорис Бурхардт (Burkhardt 1998).

Успенский, Бабаева 1992.

См. Смирнов 1991.

141

Ямпольский 1998: 177. См. об этом также нашу статью: Буренина 2000б.

Кулик 1998.

143

Первые обэриутские чтения состоялись в 1990 г.

144

Богомолов 1997, см. раздел «Источник „Анекдотов“ из жизни Д. Хармса», с. 250–251.

Ямпольский 1996.

Сажин 1995а.

Кукулин 1995.

Строганова 1994.

Янгиров 1997.

Герасимова 1995.

151

Клюев 2000:13 и далее.

Кукулин 1997: 90.

153

Шапир 1994.

Nivat 1982; Stellman 1985; Stoimenoff 1984; Flaker 1969. Александр Флакер осуществил и первые переводы отдельных произведений Хармса на сербохорватский язык; см. там же (s. 689–695). О первых переводах отдельных текстов Хармса на чешский и польский языки см. там же, s. 683. Kasak 1976; Ziegler 1982.

Cornwell 1991.

См. Michalski 1991.

157

Сажин 19956.

Кобринский 1999.

Чернорицкая 2001.

Ямпольский 1998; Токарев 2002.

См. Esslin 1977.

Тексты Хармса здесь и дальше цит. по изд. Хармс 1997.

163

Буренина 2000: 265.

Jaccard 1985,1991, 1992; Жаккар 1992, 1994, 1995.

Тексты чинарей собраны в кн. Сажин 2000.

См., в особенности, тексты «Нуль и ноль» и «О круге».

167

Хармс 2001: 12–15.

Например, в трактате «О времени, о пространстве, о существовании» (Там же: 30–37).

169

Введенский 1993: 78–79.

170

Об этом стихотворении см. гл. «Цисфинитум» в кн. Жаккар 1995: 93-103; см. также Геллер 1999.

171

См. Jaccard 1995.

Введенский 1993:83.

173

См. гл. «О деревьях» в трактате Друскин 2000.

Введенский 1993: 81.

175

Об этом см. гл. «Проза-нуль и трагическая гармония» в кн. Жаккар 1995:237–250.

О визуальном аспекте этого хаоса см. Жаккар 1998.

177

Хармс 2002:126.

Буренина 2000: 282.

Кобринский 1999: 22.

«Гетерохронность» усиливается еще тем, что под своей подписью и над датой Хармс уточнил: «Писано четыре дня».

181

Об этом см. Jaccard 1988.

182

Неоконченная «Серая тетрадь» кончается словами: «Все разлагается на последние смертные части. Время поедает мир. Я не по…»; Введенский 1993:84.

Пяст 1997: 176.

Сигей 1992: 7.

185

Гнедов 1913:2.

Белый 1990,1: 322–333.

187

Rosen 1991: 67: «En regard des formes convenues et nobles, mais désormais figées, le grotesque figure la pluralité, la richesse, les multiples possibles de l' invention et de la fantaisie».

188

Flögel 1788.

Rosenkranz 1996: 178–185, 243–244, 309–341.

Spitzer 1918; ЛЭ, VII: 492–493.

См. Burwick 2002; Schreck 1988; Kayser 1957.

Бахтин 1965: 53.

193

См.: Lissarrague 2000; Voelke 2000. Пользуюсь случаем поблагодарить Анну Геллер, указавшую мне на эту публикацию.

Например, Chastel 1988:55–58.

См.: Baltrusaitis 1993; Wittkower 1991.

196

См., например, Delaunay 1997; ср. бестиарий Борхеса: Borges 1965.

См., например, Kühler 1989.

Сорокин 1965:452–453.

199

Белинский 1953–1955,1:297; VIII: 391.

Например, Catteau 1981.

201

Евреинов 1913:108.

Мейерхольд 1913; Мейерхольд 2001.

203

Эйхенбаум 1987: 314.

Цит. по: Сарабьянов, Шатских 1993:76.

205

Цит. по: Breton 1931: 21: «…beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection, d' une machine à coudre et d' un parapluie». Ср. в том же номере журнала статьи Дали и Джакометти о сюрреалистических объектах.

Эйхенбаум 1968:316.

Слонимский 1923: 33, 35, 39, 43.

208

Hansen-Löve 1978: 206: «In der grotesken Ordnung ist die Alogik, die semantische und konstruktive Zusammenhanglosigkeit, nicht ein Einzel- oder Ausnahmefall; sondern total, die groteske Absurdität (абсурдность) verfügt nicht mehr — wie noch die Parodie oder Persiflage — über eine mitgedachte oder signalisierte „zweite Ebene“ (второй план), die die gewohnte, empirisch gesicherte Alltagsordnung repräsentiert und — auch in ihrer Deformation und Verfremdung — noch garantiert».

209

Манн 1966:17, 23.

Например, Jaccard 1991.

Например, Маркенштейн 1996.

См., например: Foster 1967; Clark 1991, особ. с. 60–61, и др.

213

Беляев, Новикова, Толстых 1989:5, 69.

См. Gagnevin 1978: 102–103.

Hansen-Löve 1989: 17–22.

См. Smirnov 1988:707.

Об этом см., например, Сигей 1996.

См. об этом периоде Zveteremich 1980.

219

О функции гротескных форм в скульптуре, архитектуре, живописи после Ренессанса см., например: Castellani 1991; Pedroccio 2000, etc

О гротеске в научной фантастике см., например, Starr 1999.

См., например, Kühnel 1949.

Hansen-Löve 1978: 206.

Мейерхольд, Коренев 1927:79.

Луначарский 1981: 138.

225

Блюм 1930а, б.

Луначарский 1967: 537–538.

3. E., P. Ш. 1930:36.

Зивельчинская 1931: 89–90.

См., например, Брик 1927.

См., например, Ефимов 1953:484.

231

См., например, Петров, Ковалев и др. 1954: 56.

Горбатов 1949: 225.

233

Евнина 1948: 26.

Jewnina 1950.

235

См.: Отчетный доклад XIX Съезду партии… (Правда. 6 окт. 1952; также в сб.: О партийной и советской печати: Сб. документов. М., 1954. С. 635).

Недошивин 1953:218.

См. Эльяшевич 1975.

Kayser 1957; Barasch 1971; Iehl 1997.

Gryclevicz 1984; Kuruluk 1987.

См., например, Molinari 2000.

241

Критику этой оппозиции с точки зрения исследователя средневекового искусства маргиналий см. в Camille 1997:18; с точки зрения исследователя орнаментальных гротесков: Morel 1997.

Пинский 1961: 211–215.

Горбатов 1949: 221. См. Partridge 1956.

Shaftesbury 1995:137.

Shaftesbury 1993:165,298,348.

Sokól 1971.

Ruskin 1897, chapter III: «Grotesque Renaissance», p. 113–165.

248

«The noblest lessons may be taught in ornamentation, the most solemn truths compressed into it. The Book of Genesis, in all fullness of its incidents, in all depth of its meaning, is bound within the leaf borders of the gates of Ghiberti» (144–145).

249

«…art of the wayside, as opposed to that which is the business of men's lives» (133).

«it seems to me that the grotesque is, in almost all cases, composed of two elements, one ludicrous, the other fearful; that, as one or other of these elements prevails, the grotesque falls into two branches, sportive grotesque and terrible grotesque (…) there are hardly any examples which do not in some degree combine both elements; there are few grotesques so utterly playful as to be overcast with no shade of fearfulness, and few so fearful as absolutely exclude all ideas of jest» (127).

251

«…The master of the noble Grotesque knows the depth of all at which he seems to mock (…) but the workman of the ignoble Grotesque can feel and understand nothing, and mocks at all things with the laughter of the idiot and the cretin».

252

«The grotesque (elements of the architecture) are those which are not produced by the working of nature and of time, but exclusively by the fancy of man» (135).

«but although we cannot separate the grotesque itself into two branches, we may easily examine separately the two conditions of mind which it seems to combine; and consider successively what are kinds of jest; and what the kind of fearfulness (…) expressed in the various walks of art<…>» (127).

«It is a much more serious question than may be at first supposed; for a healthy manner of play is necessary in order to a healthy manner of work (…) state of feeling we have here to investigate, namely, that sportiveness which man possesses in common with many inferior creatures, but to which his higher faculties give nobler expression in the various manifestations of wit, humor and fancy (…)»

255

«The art through which this temper is expressed will, in all probability, be refined and sensual, — therefore also, assuredly feeble (…) It will be entirely deficient in expression of character, and acuteness of thought, but will be peculiarly restless, manifesting its desire for excitement in idle changes of subject and purpose. Incapable of true imagination, it will seek to supply its place by exaggerations, incoherencies, and monstrosities; and the form of grotesque to which it gives rise will be an incongruous chain of hackneyed graces (…) prettinesses or sublimities, not of its own invention, associated in forms which be absurd without being fantastic, and monstrous without being terrible (…) There are infinite ranks and kinds of this grotesque, according to the natural power of the minds which originate it, and to the degree in which they have lost themselves» (135–136).

«The true grotesque being the expression of the repose or play of a *serious* mind, there is a false grotesque opposed to it, which is the result of the *full* exertion of a *frivolous* one» (143; курсив Рескина).

257

«He sees (…) misery and wrath, and discordance, and danger, and all the work of the dragon and his angels; this he sees with too deep feeling to forget (…) and as the bright colors mingle beneath his touch, and the fair leaves and flowers grow at his bidding, strange horrors and phantasms rise by their side; grisly beasts and venomous serpents, and spectral fiends and nameless inconsistencies of ghastly life, rising out of things most beautiful, and fading back into them again, as the harm and the horror of life do out of its happiness. He has seen these things, he wars with them daily; he cannot but give them their part in his work (…) He is but carving and gilding, and must not turn aside to weep; but he knows that hell is burning on, for all that, and the smoke of it withers his oak-leaves» (142).

«.. various forms of transition which exist between the two extremes of great and base in the satirical grotesque (…) impurity and malice stealing gradually into the nobler forms, and invention and wit elevating the lower, according to the countless minglings of the elements of the human soul» (150).

«This thrill of mingled doubt, fear and curiosity lies at the very root of the delight which mankind takes in symbolism» (154).

260

«Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицем к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда позн&ю, подобно как я познан» (1 Кор 13 12).

261

«It was not an accidental necessity for the conveyance of truth by pictures instead of words, which led to its [symbolism's] universal adoption wherever art was on the advance; but the Divine fear which necesserily follows on the understanding that a thing is other and greater than it seems; and which, it appears probable, has been rendered peculiarly attractive to the human heart, because God would have us understand that this is true not of invented symbols merely, but of all things amidst which we live; that there is a deeper meaning within them than eye hath seen, or ear hath heard; and that the whole visible creation is a mere perishable symbol of things eternal and true (…) Once the symbolic language was familiarized to the mind (…) there was no form so mean, no incident so commonplace, but, if regarded in this light, it might become sublime» (155–156).

262

«There is very little architecture in the world which is, in the full sense of the words, good and noble. A few pieces of Italian Gothic and Romanesque, a few scattered fragments of Gothic cathedrals, and perhaps two or three of Greek temples, are all that we possess approaching to the ideal of perfection. All the rest — Egyptian, Norman, Arabian, and most Gothic, and, which is very noticeable, for the most part all the strongest and mightiest — depend for their — depend for their power on some development of the grotesque spirit…» (133).

263

Ср., например, понимание Петером Бюргером в его книге «Theorie der Avantgarde» постсимволизма в качестве критики, направленной в адрес эстетического мировоззрения как такового (Bürger 1974:8 ff).

Легитимируя себя интердискурсивно — посредством опоры на смежные ряды символико-когнитивной деятельности (на философию, политическую речь, науку и т. д.), эстетическое постоянно покидает собственные пределы. Отсюда остранение и оказывается одним из главных его признаков. В постсимволизме произошло нечто вроде остранения самого остранения (произведение искусства здесь ставит вопрос, почему оно является таковым, как об этом писал Артур Данто (Danto 1936:35). Поднявшись на ступень авторефлексии, остранение сделалось доступным для научного обсуждения, развязанного формалистами (см. подробно: Hansen-Löve 1978: passim).

265

Представление о том, что «on-line community» расширяет возможности демократии, верно, но односторонне (ср.: Jones 1998). Другой аспект возникшей теперь социальности — ее резкое отклонение от до сих пор известных систем коллективного существования, в чем она сближается с практикой постоянно революционизировавшего себя ленинско-сталинского государства. Подробное сравнение этих двух явлений — особая тема, но и без приложения аналитических усилий очевидно, что как кибернетическому, так и советскому обществу присущ головной, умозрительный характер, отнимающий у политического тела право на самостоятельность. Выводя компьютеризированный мир из тоталитаризма, я менее всего утверждаю, что они совпадают между собой. Речь идет лишь о зачатках нашего времени, предвосхищенного в 1930–1950 гг., — ср.: Гройс 1995.

Giddens 1979:69 ff.

Кларк 2000.

Вместе с тем, эксплуатируя дореволюционных «спецов», большевики восполнили кадровую нехватку; ср. колебания научно-художественного авангарда 1910-1920-х гг. между установками на профессионализм и на дилетантство: Hansen-Löve 1995:74.

269

О партийно-государственной избыточности тоталитарного управленческого аппарата см. также Arendt 1955:30.

Popoff 1925.

271

Ср. о диалектическом материализме советского извода: «Soviet ideology (…) is oriented towards a self-denial which, however, is at the same time a denial of all possible alternative positions» (Groys 1987:206).

О негативной антропологии в советской литературе см. подробно: Смирнов 1999:41 сл.

Сказанное приложимо не только к литературе, но и к научно-идеологическому дискурсу. Так, М. М. Бахтин и его окружение были заняты поисками социальности — иной, чем порожденная революцией (= теории большого диалога и карнавала).

Ср. замечание Михаила Рыклина (со ссылкой на Гегеля) о символичности сталинской архитектуры (московское метро и т. п.), призванной «явить во внешнем объединяющее людей начало» (Рыклин 2002: 82 сл.).

Boym 1994.

Giesz 1979: 30.

Ellul 1990.

Anders 1980.

Marcuse 1972.

Camus 1991: 91.

281

Nagel 1979:32. 11—4005

Ibid.: 34.

Фуко 1977: 100.

Скляренко 2000: 186

285

Буррио 2000: 34

Бодрийар 1994: 26.

Жижек 1998: 123.

Lefebvre 1991:25.

Забужко 2001: 13.

Рутковський 1999: 89.

291

Ковалов 2002:15.

Merz 1987.

Жижек 2001: 384.

Flaker 1979: 333 ff.

Ср. также методологическую конструкцию развития русского формализма на основе принципа отстранения в кн. Ханзен-Лёве 2001.

Здесь и далее при анализе плакатных изображений были использованы материалы из: Айгистов 2001; А Снопков, П. Снопков, Шклярук 2001; 2002а, б; Gordon 1992. За помощь в поисках этих и многих других плакатных изображений самолетов приношу свои благодарности Ренате Куммер и Аните Михалак.

Для описания некоторых иллюстративных примеров были использованы материалы каталога выставки «Искусство полета» (Baumunk: 1996).

Соловьев 1999:136.

299

Юрий Лотман возводит возникновение глобальной метафоры сознания к эпохе европейского Ренессанса, когда появляется интерес к машине как таковой: «Машина стала образом жизнеподобной, но мертвой в своей сути мощи» (Лотман 1992:379).

Аполлинер 1999:134–135; перевод Н. Стрижевской.

301

Хармс 1993: 57–58; цитирую с сохранением особенностей пунктуации Хармса.

302

Ср. с размышлениями Сухово-Кобылина, который в своей теории трехмоментного развития человечества (теллурического, солнечного и сидерического) так определял летание в философском трактате «Философия духа или социология: (Учение всемира)»: «Сила и мощь, энергия организма выражается в быстроте самодвижения (автокинии). Самодвижение есть негация протяженности, пространства, т. е. *летание.* Слабость организма или его бессилие перед пространством есть *нелетание* (…) Ангелы, т. е. идеальные божественные люди, имеют своим отличием от остальной низшей массы людей символ свободы — крылья. Эти крылатые люди и суть высшие, совершеннейшие люди, а высочайший всемирный человек есть уже бесконечная абсолютная легкость, или абсолютная свобода передвижения, т. е. абсолютная победа над пространством или протяженностью — нуль пространства, точечность, дух» (Сухово-Кобылин 1993: 53).

303

Андреев 1999: 67

Не исключено, что художница воспользовалась «Примечанием» самого Сухово-Кобылина, где он указал на то, что в его пьесе должна быть «костюмировка лиц широкая и произвольная». Под словом «произвольная» автор понимал сценический эксперимент. Напомним, что пьеса Сухово-Кобылина, созданная в 1869 году, была поставлена только в 1900-м именно потому, что эта, по сути, типичная пьеса абсурда выпадала из позитивистского канона XIX в. (Сухово-Кобылин 1955: 259).

305

См.: Mallarmé 1897.

Об интерпретации этого фильма Леже см. Lawder 1975.

307

О мотиве авиатики в литературе эпохи авангарда см. подробно: Ingold 1980.

К этому же времени относится появление в русском языке неологизмов, построенных на основе корня — *лет-*: например, «летатель» (Елены Гуро), «Летатлин» (Татлина), «Улетан» (Каменского) или «летучая федерация футуристов» (из «Манифеста летучей федерации футуристов», подписанного Владимиром Маяковским, Василием Каменским и Давидом Бурлюком).

309

Bachelard 1985: 36

310

Создателем номера, состоящего из трюковых перелетов гимнаста с трапеции на трапецию или с трапеции в руки партнера, был французский циркач Ж. Леотар. В 1859 г. он впервые показал публике воздушный полет, который был, однако, совершен на незначительной высоте. Позже трапеции стали устанавливать под самым куполом цирка, а номера усложнили: гимнасты-вольтижёры научились исполнять перекрестные полеты и проделывать при этом сальто-мортале, иногда до трех сразу.

См. об этом: Лебедев 1947: 217.

312

Ср. картину Макса Бекмана «Воздушные акробаты» (1928 г.). Один из акробатов, летящих на воздушном шаре, удерживаясь ногами за канат, выполняет трюки вниз головой. Ощущение полета на этой картине усиливается еще и за счет изображения маленького парашюта на фоне неба.

Ионеско 1999: 291–292.

Там же: 297.

315

Хармс 1999: 74.

Junc 1976: 335.

317

Nietzsche 1997: 307.

318

О переводе Лермонтовым этого стихотворения Гейне см. Щерба 1957; Виноградов 1986: 63–64.

319

В свое время именно штабс-капитан П. Н. Нестеров установил возможность виражей с креном более 45°. До него среди военных летчиков существовало мнение, что развороты с креном представляют большую опасность, а крены более 20° были даже строго запрещены. Высчитав необходимый запас скорости, позволявшей увеличивать подъемную силу самолета, он в 1913 г. осуществил первый в мире полет в виде петли в вертикальной плоскости. Этот знаменитый полет доказал, что самолет и при наличии крена не теряет высоты.

Иванов 1979: 106.

Ср. другую точку зрения: Holquist 1996.

322

A. Ф. 1905.

323

Изображение и описание этой открытки можно найти в Villard, Allen Jr. 2000: 69–70.

324

Эта работа Родченко была помещена на обложке журнала «За рубежом» (№ 2, август 1930 г.) и сопровождалась следующим текстом: «Смотрите! Во славу своей диктатуры Детеринг и Рокфеллер „спасают культуру“».

325

Петров-Водкин 1970: 482.

326

Этот прием повторит художник В. Каракашев в рекламном плакате 1988 г. к кинофильму Марка Захарова «Убить дракона».

Ср.: Гройс 1993; Штерн 1993. Ср. противоположную точку зрения: Гюнтер 2000, а также Günther 1994.

См. Каменский 1999: 356.

329

Об эффекте верхнего ракурса в киноискусстве см. Лотман, Цивьян 1994: 110–113.

Малевич 1995: 237.

Наша мысль перекликается с точкой зрения Бориса Гаспарова, который считает, что начиная с эпохи романтизма полет и гибель в воздухе выступают в качестве эсхатологического символа. См. подробно: Гаспаров 1994. Совершенно другая идея была высказана Михаилом Ямпольским. В книге «Беспамятство как исток» он пишет о том, что именно в момент падения тело обретает не только форму, но и способность к трансформациям. См. Ямпольский 1998: 97 и далее.

Разумеется, нельзя забывать об опытах художника и конструктора, скрывшего свое настоящее имя под псевдонимом Панамаренко: именно он предпринял в 70-е гг. попытку вернуться в аэроатмосферу первой трети XX в. (см.: Panamarenko 1975).

Шмид 2001.

Гура 1997. См. подробнее главу 2, «Гады и насекомые».

Ханзен-Лёве 1999.

Виноградова 2000.

Ср. Гура 1997.

Злыднева 2001.

Ханзен-Лёве 1999: 108–110.

Разумеется, это не значит, что нельзя построить такой мир, в котором все звенья нашей цепочки как будто займут правильное место и она войдет в более емкую единицу, функционирующую как связное целое, — дело лишь в индивидуальной находчивости или фантазии. Можно вообразить подходящую нарративную рамку: нянька рассказывает ребенку какой-то эпизод, прерывая рассказ метакоммуникативными вкраплениями. Однако и в этом случае останется неясным временной разрыв между *Он ходит очень далеко* и последующей фразой.

Шмелева 2003:527–534.

На самом деле, это предполагает другой интонационный контур (отсутствие промежуточной паузы), если не полагать, что вся фраза была произнесена шепотом.

343

Раскин 1985:99 сл.

Такой подход, разумеется, отнюдь не нов: он хорошо укладывается в рамки целого ряда традиционных теорий, толкующих возникновение комизма как конфликт двух противоречивых рамок отнесения, ср., например, Buttler 1968. Кроме того, Раскин не был первым, кто переименовал их с помощью термина «скрипт»: до него этот термин применял уже к теории юмора один из крупных представителей ИИ, ср. Minsky 1984, и подобный подход лежит в основе работы Norrick 1986.

Ср. Раскин 1985:114–117.

Cp. Norrick 1984.

В отличие от скрипта, фрейм охватывает только статический фрагмент мира, без процессного компонента.

Санников 1999: 358.

По словам Санникова, «общество признает необходимость палачей, но язык отказывается называть деятельность по умерщвлению людей трудом» (1999: 358).

Например, в столовых (устное сообщение О. Буреминой).

Это наблюдение противоречит тезису, выдвинутому в Раскин 1985: 147, по которому конфликт двух различных скриптов является необходимым и достаточным условием для возникновения смешного в тексте. Можно возразить, что тот же автор допускает в качестве частного случая конфликтующих схем и ситуацию «план: невыполнение плана», но на наш взгляд, такой подход приводит к чрезмерному размыванию основного условия (существование именно двух различных скриптов).

О распространении данного стереотипа у самих действующих лиц свидетельствует следующая цитата из подлинного высказывания Жириновского: «Но, скажу честно, самые мудрые экономические планы рушатся, когда нет элементарного порядка, когда вместо трудной работы можно беззаконно воровать, когда не существует власти, когда всем управляет взятка. Поэтому я начну сначала. Я спрошу у двадцатилетнего Ахмета, который разъезжает на шестисотом „мерседесе“ по Москве, чем он, собственно, занят целыми днями» (Алтунян 1999: 248).

Штурман 1987:414. На тему политических анекдотов в советской России см. также Szczerbowski 1994; Раздуваев 2002.

Список текстов В. Нарбиковой, Т. Толстой и Н. Искренко приведен в конце.

355

Ср. «В тех лесах, старые люди сказывают, живет *кысь*. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: *кы-ысь! кы-ысь!* — видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: *хоп!* и хребтину зубами: *хрусь!* — а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет» *VI*: 7).

356

Название одного из его произведений.

Эпштейн 2000: 22.

Например, говорится о Ван Гоге с отрезанным ухом, а затем делается обобщение, что «и у всего искусства — абсолютно — отрезано ухо» (*III*: 292–293), а затем идет какой-то бред о «*толстых и тонких дядях и туманных тетях»,* которые *«не сеют, не жнут, — но едят червяков, а червяки тоже люди»* — т. е. та же мысль, которая в «буквенной» форме заложена в тексте Т. Толстой. Одновременно герои Нарбиковой, как бы подчиняясь переразложению фразеологизмов, «стоят на ушах», «пропускают все мимо ушей», так что можно «влезть в одно ухо и вылезти из другого» (*III*: 15).

359

Ср. «(…) о прошлом годе изволил Федор Кузьмич, слава ему, *сочинить шопенгауэр,* а это вроде рассказа, только ни хрена не разберешь. Длинное такое, бля, три месяца, почитай, вдесятером перебеливали, притомился. (…) А называлось: *мир как валя и представление',* хорошее название, зазывное. Всегда ведь чего-нибудь в голове представляется, особенно когда спать ложишься (…)» *(VI:* 97). Как мы видим, *шопенгауэр* становится неопределенным по роду и по смыслу *(длинное такое),* название же произведения пишется в строку без выделения, т. е. теряет соотнесенность с реальным текстом: «А *только ни о чем таком Федор Кузьмич, слава ему, в шопенгауэре не выражает,* — а уж если по правде, то нудьга такая, что не приведи Господи» *(VI:* 98); далее говорится, что народ «все равно все раскупил», а лучше сказать, сменял на мышей, «читает, плюется».

360

Ср.: *Ирра рассердилась и сказала:«Ты мне никто и я тебе никто, а тот, кто мне „кто“, тому я никто, а тому, кто я „кто“, тот мне никто» (III:* 55).

361

Ср. в другом произведении Нарбиковой: «(Пушкин — это вогнутый Байрон, Байрон — это выпуклый Пушкин). Аввакум подхватил его, как пушинку (…)» *(III:* 109).

Эпштейн 2000:166.

363

Быть может, слово «шкаф» здесь имеет и обэриутские интертекстуальные проекции. Ср. у А. Введенского: *Я вижу искаженный мир, я слышу шепот заглушенных лир, и тут, за кончик буквы взяв, я поднимаю слово шкаф, теперь я ставлю шкаф на место, он вещества крутое тесто.*

«Апеллирование к дереву» прекрасно спародировал В. Набоков (Я: 218) в «Даре», в главе о Чернышевском: «Совершенно так же Чернышевский объяснял: „мы видим дерево; другой человек смотрит на этот же предмет. В глазах у него мы видим, что дерево изображается точь-в-точь такое же. Итак мы все видим предметы, как они действительно существуют“. Во всем этом диком вздоре есть еще свой частный смешной завиток: постоянное у „материалистов“ апеллирование к дереву особенно забавно тем, что все они плохо знают природу, в частности деревья. Тот осязаемый предмет, который „действует гораздо сильнее отвлеченного понятия о нем“ („Антропологический принцип в философии“), им просто неведом. Вот какая страшная отвлеченность получилась в конечном счете из „материализма“!».

Cp. Austin 1962.

Данный вывод сохраняет силу и по отношению к изобразительным и музыкальным произведениям, отвлекающимся от чувственно-конкретного начала в искусстве (нефигуративная живопись, додекафонная музыка и т. д.).

Вригт 1986: 457.

Там же: 482.

369

Ср. в этой связи попытку Романа Якобсона приписать смысл специально сконструированным фразам с правильной грамматикой типа англ. Colourless green ideas sleep furiously (Якобсон 1985:236).

Kripke 1962; Hintikka 1969.

Напротив, *Андрей Андреевич Мясов,* отправившийся за покупками, по воле Хармса покупает все, кроме мяса.

Ср., например, зачины: *Жил был один принц, горький пьяница* или: *Петров садится на коня и говорит, обращаясь к толпе.*

Ср. еще более известный диалог «Пушкин и Гоголь», построенный по тому же принципу, а также рассказ «Оптический обман», где невербально общаются два персонажа, носящих имена *Семен Семенович* и *Мужик*.

374

Имеется свидетельство жены Хармса Марины Малич о том, что Хармс не любил детей, но серьезно относился к своим стихам для них (Глоцер 1999:119,123). Как бы то ни было, данное стихотворение последовательно воплощает приемы абсурдистской поэтики.

Ср. подбор цитат в Циммерлинг 1999: 58–59.

Опубликовано Заболоцким в 1956 г.

377

Впервые опубликована в 1993 г. и перепечатана в Циммерлинг 1999.

Эпитет «иудейский» передает у Мандельштама устойчиво-негативные коннотации «пустой», «мелочный», «местечковый». Любопытно, что *иудейским заботам* геометра, чертящего линии на песке, противостоит стихия *арабской* пустыни. Еще одна индивидуальная находка поэта.

Свириденко 1917.

Возможно, отзвуком этих экспериментов являются более поздние прозаические тексты Хармса с парадоксальной заменой имен.

Более того, в древнескандинавской культуре она считалась достоянием всех членов общества и поэтому не записывалась вплоть до конца XIII в.

См. Циммерлинг 2000а.

383

См. Циммерлинг 2000.

Петров, Стеблин-Каменский 1979.

Множественность толкования скальдов почти всегда является либо следствием порчи текста, либо отражением неполноты наших знаний.

Естественно предположить, что он имел в виду здесь и свои собственные стихи (у поэта, кстати сказать, есть немало произведений, в которых он говорит о самом себе в третьем лице) (Кожинов 1989:13).

Ср. хотя бы антитезу «*щебетанья щегла*» (эмблематическая птица Мандельштама) и *«русского слова», «русского языка»,* неразрывно связанных с «живой основой смысла» и «полных разума».

Hra doopravdy (= Spisy 3). Praha, 1998. S. 34.

Doslov (Hra doopravdy. Praha, 1967. S. 275–313).

Netečnˆ diväk a jinė prózy. Utice, Škleb (= Spisy 1). Praha, 1996. S. 104–112.

Neteêný divâk. Op. cit. S. 194–205.

392

«Из павильона выходит мать в атласном кимоно (…) но прежде, чем подняться по двум ступенькам к двери, она неожиданно поднимает голову и изнутри видит на тонкой циновке тень от персиковой ветки» (Ibid., 201).

Neteênÿ divâk. Lîtice. Op. cit. S. 294–314.

Neteênÿ divâk. Škleb. Op. ск. 8.370–391.

«Эти воспоминания — знак того, что вероятно, но не неотвратимо грядут определенные категории событий» (ibid., 88).

Этим расширением интеллектуальной прозы до самых границ Вайнер напоминает польского писателя Ижиковского (который был на 10 лет его старше). Ижиковский предпринял лишь одну — но, конечно, героическую — попытку интеллектуального проникновения внутрь другого разума, которой он дал загадочное и непереводимое заглавие Paiuba, занялся литературной критикой и был признан корифеем в этой области. Вайнер же продолжал свои эксперименты на протяжении всего творчества, и его резкая позиция как автора, так и критика стоила ему пожизненного вытеснения на периферию литературы, откуда он до сих пор не может вернуться к центру.

Делёз 1995: 92.

Там же: 16,28.

Kubilius 1995: 203.

Savickis 2001: 16–17,53.

401

Шеловский 1929: 13.

Tarulis 1993:15.

403

Cp. Striogaitė 1995:64.

Cp. Viliūnas 1999: 114.

Savickis 1990: 44.

Savickis 1990: 49.

Соссюр 1977:47.

Гаспаров 1999; Мурашов 2000.

Берлин 2001:264.

См. обширное исследование: Smith 1998.

411

Булич 1892: 397.

Горький 1956: 216.

Гаспаров 1999.

Пушкин 1950:183.

Burch 2000.

Бодрийар 2000:128.

Паперный 1996.

Grosland 1976.

Важно, однако, учитывать, что с логической точки зрения выделяются бессмысленные (например, «есть является быть») и ложные суждения. При этом те ложные суждения, которые нарушают законы логики, являются парадоксальными (такие, как «Некоторые люди — не люди»), тогда как те, ложность которых очевидна и не требует обоснования, — абсурдны (к примеру: «Все структуры летают»). Иными словами, абсурдные и парадоксальные суждения предстают осмысленными, но не истинными.

Применительно к философии Платона также можно говорить о противостоянии «Истине-Добру-Красоте» «Абсурда-Зла-Безобразного». Последняя триада не обладает существованием, обладая статусом искажения проекции мира идей на мир вещей в силу несовершенства последнего.

Правда, следует учитывать, что «магическая абракадабра» представала как особый язык — «верующие, разумеется, никогда не согласились бы с утверждением, что это лишь бессмысленные слоги» (Бюлер 1993:272).

Или — следованием некоторым «правилам смысла» (Смирнов, Васюков, Шульга 1999:320). Можно сказать, что логика была именно той традицией, в рамках которой античное понимание смысла постоянно воспроизводило себя различным образом на всем протяжении истории культур.

Ницше 1990:29 и далее.

Важно учитывать, что «до Фреге (как, впрочем, часто и до сих пор) термины „смысл“ и „значение“ употреблялись как синонимы» (Михайлов 1992:117). То разведение смысла и значения, которое восходит к концепции Г. Фреге (смысл — объективное содержание понятия, значение — его предмет, Фреге 1997: 28 сл.) и различным образом воспроизводится во многих логических и лингвистических разработках, представляется мне достаточно важным, но спорным в определении значения (это касается не только критики этой концепции, проведенной Л. Виттгенштейном в «Философских исследованиях», но и вообще того, что в ней переоценивается значение денотата) и слишком узким, поскольку ограничивает его только теоретической сферой-знанием (Карнап 2000: 35; Горский, Петров 1987: 202). Я предпочитаю разводить значения (различные случаи употребления знаков, включающие также денотацию или контекстную интерпретацию) и смысл (который стоит за многообразием значений). Такое употребление этих понятий кажется мне близким концепции Р. Барта (смысл обусловлен «интеллектуальной системой означающих», то есть значений, каждое из которых, в свою очередь, представляет собой «процесс выработки смысла, а не сам этот смысл», Барт 1994: 278,279) и Ж. Делёза («Смысл подобен сфере, куда я уже помещен, чтобы осуществлять возможные обозначения и даже продумывать их условия», Делёз; Фуко 1998: 48). Конечно, важное значение для смысла и значения имеют нелингвистические факторы, однако не стоит их переоценивать, как это делает, к примеру, А. Н. Леонтьев («Смысл порождается не значением, а жизнью», Леонтьев 1975: 279). Более детальные определения (например, те, что предлагались В. Уилби, см. Пирс 2000: 226,232), возможно, способствовали бы точности исследования, но они слишком нормативны для описания различных случаев осмысления смысла и означивания значений.

Концепт Бога являет собой важный образец того, что происходит и с другими понятиями, хоть далеко не все исследователи согласны, что речь идет о чем-то большем, чем различие имен. Например, многие логики до сих пор утверждают концепцию уникальности имен при общности понятий.

Шпенглер 1998: 197 и далее.

Важно, однако, учитывать, что «теоретики придают большое значение универсальным, общим явлениям, тогда как практики (…) выдвигают в центр внимания культурное и языковое разнообразие» (Опарина 1999: 66).

Вопрос о вестернизации как проявлении европоцентризма приобретает, конечно, совершенно особое значение в свете того определяющего культурного и политического влияния, которое приобрели США в течение XX в. Однако утверждаемые в процессе вестернизации смысловые структуры и значения, в сущности, остаются теми же самыми, что и в эпоху европоцентризма, за исключением некоторых (правда, все же достаточно важных) случаев (с чем связана внешняя политика США после 11 сентября 2001 г.).

Следует отметить, что М. М. Бахтин санкционировал как постмодернистскую, так и диалогическую трактовку.

Именно поэтому большое значение для постмодернистских трактовок смысла и его порождения начинает играть фактор случайности (Можейко 1999: 79) и контекста. Важно также отметить, что интертекстуальность автоматически выливается в двойственность значения знака (Арнольд 1999: 376).

Делёз; Фуко 1998: 36.

В идеале «диалог предполагает *двусторонность*» (Коган 1992: 56). Однако в реальности это редко осуществляется, и даже на уровне теории сторонники этой концепции склоняются в сторону односторонней коммуникации (например, Коган говорит о необходимости ориентации культур бывших советских республик на тесное взаимодействие с русской культурой, умалчивая о необходимости встречной ориентации последней (Там же). Это и понятно, поскольку русская культура занята тесным взаимодействием с западными культурами). С этой точки зрения, возможно, стоило бы предпочесть выделению культур, ориентированных на автокоммуникацию, и культур, сосредоточенных на сообщении (как это делает Ю. Лотман, 1992: 88–89), оппозицию культур, по преимуществу сообщающих и принимающих сообщение.

Соотношение понятий абсурда и нонсенса хорошо видно в следующих утверждениях: «абсурд… связан с глубинными структурами человеческой личности» (Клюев 2000: 101); «человек, не поддающийся общезначимому определению, попадает в распоряжение произвольного нонсенса» (Смирнов 1999: 55).

Библер 1991:4. Важно учитывать, что вряд ли стоит редуцировать этот диалог к мысленному диалогу различных «строев разумения», как делает Библер, — это один из его аспектов; другим, не менее важным, является реальное культурное взаимодействие (необходимо и в теории не смешивать планы публичного и приватного).

«Был бы Ты философ, — сказал Чапаев, — я б тебя выше, чем навоз в конюшне чистить, не поставил бы»; «Да и к тому же не сам ли я говорил…, что философию правильнее было бы называть софиоложеством?» (Пелевин 1999: 173).

«И Аристотеля этого мы потому именно и рисуем, что это он реальность… придумал» (Пелевин 1999: 136). Удар бюстом Аристотеля по голове (Там же: 138) имеет отчетливую связь с практиками достижения просветления в чань-буддизме.

«Абсурд равно зависит и от человека, и от мира. Пока он — единственная связь между ними» (Камю 1990: 34).

В этом существенное отличие подхода Пелевина от его предшественников. Так, например, если Кэрролл «всего лишь играл в логическую игру…» (Кэрролл 1978: 236), то у Пелевина — игра метафизическая (но эта игра тесным образом связана с теми идеологическими играми, в которые играли писатели, такие как В. Войнович, и в еще большей мере — все постсоветское общество).

439

См. рассказ «Спи»: важно, что практика сонливости восходит именно к лекциям по философии. Следует также отметить, что сонливость — не индивидуальная реакция Пелевина, а скорее проявление общего в художественных вузах отношения к философии в том виде, в каком она преподавалась (образ философа в Литинституте, см. Пелевин 2001: 258).

Например, представление о бревне, ноше, которую мы должны нести всю свою жизнь (Пелевин 2001: 379). Следует иметь в виду отсылку к господствовавшей долгое время идеологии («Ленин несет бревно на субботнике»).

441

См., например: Хин-Шун 1972: 115. Даосская традиция сильно повлияла на чань-буддизм.

Именно поэтому «прозу Пелевина можно назвать прозой мерцающих смыслов» (Пугачева 2000а: 184). В отличие от традиционного подхода, когда «писатель умножает значения, оставляя их незавершенными и незамкнутыми» (Барт 1994:284), Пелевин пытается занимать позицию исключительно критическую.

Иначе эту технику можно назвать «шизофренией словосочетаний», как это делает Т. Л. Пугачева (при этом она, правда, описывает ее скорее как некую мистическую перекодировку: «заполнять этот образовавшийся семантический вакуум новым, а правильнее будет сказать, более древним смыслом» (Пугачева 20006:202)). Я использую именно понятие «подлога», как аллюзию к постмодернистским концепциям (в частности, к специфической интерпретации А. Пешковым хайдегтеровского понятия Unterlage, а также к концепциям симулякра). Стоит, однако, учитывать, что эта специфическая техника осуществлялась задолго до Пелевина, значение же его работы — в активном и методическом использовании подлога для дискредитации значений.

Смех чаще всего является первичным откликом на абсурд, свидетельствующим, что лингвистический редукционизм — не более чем смелая идеализация: «Смех как бурная реакция на физиологический предел мысли, — невозможность войти в другие ритмы жизни…» (Подорога 1995: 14).

445

Пелевин 2001: 560

То, что восприятие Пелевина варьируется от включения его в школьную программу русской литературы до общественных акций по уничтожению его книг как «порнографии», показывает неоднородность отношения к смыслу в современном русском обществе. Вместе с тем, важно отметить, что большинство противников Пелевина его не читали, а достаточным основанием для его осуждения (кроме совершенно вопиющих случаев, когда никакого представления о критикуемом вообще нет, а есть, например, политический заказ) считают то, что он противоречит концепции универсального смысла.

При этом, в отличие от ряда восточных культов, Пелевин утверждает ясность, очевидность и простоту сверхъестественного смысла, напоминающие философию Декарта.

«Фиксация механических циклов сознания с целью окончательного излечения от так называемой внутренней жизни» (Пелевин 1999: 7). Естественно, что в рамках литературы Пелевин не может реализовать этот проект полностью (если развивать пелевинскую метафору, то имеет смысл обратить внимание на то, что психотерапия в определенном смысле служит толчком к болезни).

Правда, следует учитывать, что некоторые из культур (прежде всего культура чань-буддийских сообществ или постсоветский нигилизм) все же в большей мере способствуют подключению к этому смыслу, чем другие.

Можно сколь угодно долго доказывать, например, продуктивность развития туземных культур или даже прирост системы всеобщих значений в связи с появлением, например, у полинезийцев танцев «пишущая машинка» или «взлетающий самолет», но вряд ли можно отрицать некоторую дискредитацию в связи с этим устоявшейся системы значений. Преимущество Пелевина — в фиксации и методичном культивировании контаминации и подлога, которые массово осуществляются в условиях интеркультурности.

Что касается «Чапаева и пустоты», я согласен с тем, что «достоинство романа в том, что… он не создает некоего метанарратива» (Шпарага 2000: 145). Но нельзя отрицать, что Пелевин не только активно работает с метанарративами, но практически во всех своих произведениях имеет в виду некий, я бы сказал, «невозможный» (поскольку он именует неименуемое или, если угодно, рассказывает нерассказываемое) метанарратив, фрагментарно проявляющийся в том числе в «Чапаеве и пустоте». Например, одним из таких фрагментов (с моей точки зрения важным), например, является следующий: «…пока идиоты взрослые заняты переустройством выдуманного ими мира, дети продолжают жить в реальности — среди заснеженных гор и солнечного света…» (Пелевин 1999:88).

Данное высказывание может показаться слишком радикальным, учитывая вроде бы позитивный опыт антиметафизики в позитивистски ориентированной философии. Однако стоит обратить внимание, во-первых, на то, что для отрицания метафизики требуются обоснования, которые вряд ли могут быть осуществлены вне самой метафизики, а кроме того, на то, что поддержание антиметафизики нуждается в специалистах, разбирающихся в метафизике (некая полиция смысла). То, что проект отрицания метафизики в рамках позитивистски ориентированной философии не вполне удачен, прекрасно видно уже потому, что в постпозитивизме происходит смягчение критичности и даже обоснование необходимости метафизики.

Дискредитация тех знаков (имен и характеристик), которые мы используем в собственной самоидентификации, — тема практически всех пелевинских работ (хотя, конечно, самым удачным знаком такого рода, подчеркивающим свою оторванность от смысла, является фамилия Петьки — Пустота).

Ямпольский 1988.

Сажин 2000:8.

Жаккар 1995: 265

Александров 1991: 13. Наиболее подробно псевдонимы писателя рассмотрены в статье Е. Остроумовой и Ф. Кувшинова «Псевдонимы Д. И. Хармса», опубликованной в Интернете: http: xarms.lipetsk.ru texts ostrl.html text.

458

Ямпольский предлагает другое толкование, см. Ямпольский 1998: 196.

459

«Harmonius, написанный латинскими буквами, включает Harm… s» (Жаккар 1995: 266). К перечисленным псевдонимам следует добавить и те, которыми писатель подписывал сочинения для детей. Их приводит Жаккар (Там же).

460

Хармс 2002,1: 144.

Вейнберг 2002: 150.

462

Книга пророка Даниила в еврейском каноне называется «Даниэль».

Друскин 1997.

Жаккар 1995: 265.

Александров 1991: 14.

466

Запись в записной книжке от 23 декабря 1936 года.

467

Хармс 2000, II 386.

Там же: 232.

Штейнзальц 1993:313.

Хармс 2000, III: 138.

471

А Александров пишет: «Эстер Русакова, первая жена поэта, прекрасно говорившая по-французски, но отвратительно по-русски, называла своего мужа Даниэль (…) В тесной близости с этим именем и возникает иноязычный псевдоним — Хармс. Исходное ядро в нем от французского charme, что означает „обаяние“, „чары“» (Александров 1991: 14). Отводя объяснение Александрова, отмечу, что «Даниэль» — на древнееврейском имя ветхозаветного пророка, с которым отожествлял себя Хармс.

Русакова была женой Хармса с 1925 по 1932 г. Отказ от русского в общении был продиктован скорее эстетическими причинами.

Сажин 2009: 9.

Там же.

Шиффман 2000: 87.

Сират 2003: 335–339.

Бенчич 2001: 127.

Ямпольский 1998: 258.

Daniel 1979: 66.

Сажин 2000: 9.

Натан 1989: 178.

481

Блаватская 1994: 135. Арабские герметисты отожествляли Гермеса с Енохом, библейским патриархом, правнуком Ноя. Известна книга Еноха, состоящая из пяти частей. Третья ее часть, Еврейская книга Еноха, название которой «Книга небесных дворцов», описывает путешествие палестинского ученого и законоучителя раби Ишмаэла на небеса, где он был удостоен видения Трона Славы Господа Бога и Божественной Колесницы — Меркавы. Книга является знаменитым текстом еврейской мистической традиции, связанной с экстатическими небесными путешествиями и видениями пророков (Тантлевский 2002:162–170). По наблюдению ученых, некоторые пассажи Книги Еноха близки к тексту Книги Даниила (Scholem 1965).

482

Хармс 2002, I: 240 (записная кн. 14, л. 7).

483

«И велел царь созвать тайноведцев и гадателей, и чародеев и Халдеев, чтоб они рассказали царю сноведения его» (Дан 2 2).

Это прочтение псевдонима предлагает А. Александров (1991: 14).

485

Публикаторы определяют этот текст как «стилизацию древнего заговора» (см. Хармс 1991:399).

486

Строганова 1994: 75. Автор приводит надпись на иврите на обложке одного из дневников, сделанную рукой И. П. Ювачева, но, к сожалению, оба слова в указанной журнальной публикации содержат ошибки, что искажает их смысл.

Папюс 1992: 6.

Зоар 1994: 313.

Друскин 1997: 61–62.

Scholem 1996:69.

491

Хармс 2002, I: 99 (записная кн. 8, л. 15).

Idel 1989; Сират 2003:391–397.

493

Шолем 1993:199.

Scholem 1996:66.

На некоторые примеры указал Ямпольский 1998: 31.

Там же: 213.

Сажин 2000: 10.

498

Хармс 2000, II: 279-281

См. Плотникова 1998.

Вражиновски 1995: 123.

501

См. Афанасьев 1994.

Раденковић 1991.

503

Карацић 1974, № 141.

Там же, № 140.

505

Там же, № 127.

См. Левкиевская 1999.

Там же: 280; см. также Krauss 1904.

См. Sikimič 1996:158–162.

509

Собственные записи, 1997 г.

510

То же.

Толстая, толстой 1981: 62.

Там же: 56.

513

Там же: 58.

514

То же.

515

Парменид 1989: 291.

См. об этом Ронинсон 1988: 5.

517

Хармс 1997:330.

Там же: 130.

519

Там же: 47.

Пушкин 1949: 188. См. об этом Бочаров 1999: 46–77.

Липавский 1994: 22.

Набоков 1996:126.

523

Гоголь 1937: 241

Смирнов 1994: 311.

См. об этом Берковский 2001: 7-144.